De wellustige tandarts & andere componisten

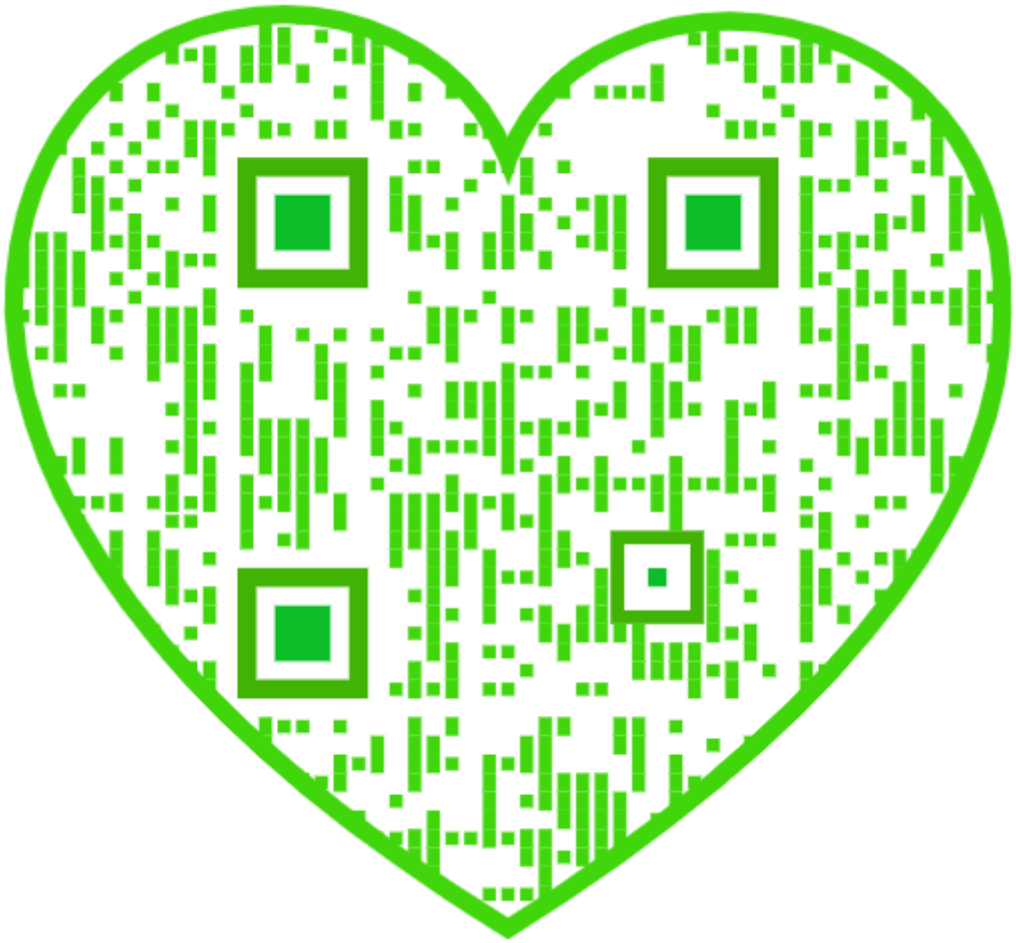
Elmer Schönberger

bron
Elmer Schönberger, *De wellustige tandarts & andere componisten*. De Bezige Bij, Amsterdam 1985

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/scho141well01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Hoe het is

‘Het wordt steeds moeilijker om te componeren. Er is geen sprake van dat we nog met zo'n gemak muziek kunnen schrijven als Mozart bij voorbeeld.’ Dit zei Rudolf Escher in het interview dat ik in 1976, vier jaar voor zijn dood, met hem had voor *Vrij Nederland*. Er is geen naoorlogse componist van betekenis wiens muziek niet klinkt als een ondubbelzinnige bevestiging van deze uitspraak. Nu is het waar dat het citaat ook afkomstig had kunnen zijn uit een van Beethovens *Konversationshefte*; want dat Mozart eenenveertig symfonieën componeerde tegen Beethoven negen, was niet het simpele gevolg van een verschil in vlijt en genie. Toch is Eschers uitspraak meer dan alleen maar een verzuchting van alle tijden.

In vele opzichten is de situatie waarin de gecomponeerde kunstmuziek zich op ruim driekwart van de twintigste eeuw bevindt onvergelijkbaar met die in enige andere periode in de geschiedenis van de westerse muziek. Dat deze situatie in kwantitatief opzicht wordt gekenmerkt door een enorm overwicht van de eenvormige produkten van de massacultuur, doet aan haar kwalitatieve geschakeerdheid niet af. Het aantal muzieksoorten, genres, stijlen en idiomen dat binnen één cultuurgebied naast en min of meer onafhankelijk van elkaar bestaat, is groter dan ooit tevoren. De eigentijdse componist hoeft zijn huis niet uit om zich, desgewenst binnen één compositie, te laten beïnvloeden door Patagonische volksmuziek, het veertiende-eeuwse isoritmische motet en de stochastische klankwolken van Xenakis. Elke muziek heeft haar eigen publiek (hoe klein ook), haar eigen uitvoeringspraktijk en soms zelfs haar eigen zalen, en elke componist heeft zijn eigen aanhangers

en zijn eigen apologeten. Soms zijn dat zelf weer componisten of anderszins professioneel betrokkenen.

De in het negentiende-eeuwse individualisme gewortelde eis dat de luisteraar zich van louter *Liebhaber* tot *Kenner* moet ontwikkelen, is in de twintigste eeuw op de spits gedreven. In het bijzonder de naoorlogse muziekpraktijk heeft zich moeten verzoenen met de onstuitbare opkomst en de definitieve installering van de *composer's composer* en de iets minder verheven *musician's composer*, die de wereld der muziekgevoeligen rigoureus verdelen in specialisten en niet-specialisten. Onder de *composer's composer* versta ik de toonadministrator die zich achter eeuwigdurende 'recherches' verschuilt, de kunst tot een zuiver formele aangelegenheid heeft gereduceerd en aldus ofwel de moderne tegenhanger van de ouderwetse academische componist is, ofwel de eigentijdse romantische eenling in zelfverkozen ballingschap, conservator van scheepjes in flessen waarvan hij zowel de ontwerper, de kapitein als de enige opvarende is, dat wil zeggen, bijna de enige opvarende, want er is natuurlijk ook een club van scheepjes-in-flessen-bouwers en de leden daarvan komen een enkele keer wel eens bij elkaar aan boord. De *composer's composer* doet geen pogingen om zijn potentiële luisteraar zijn muziek binnen te lokken, waarna hij hem, als hij dat zou willen, nog altijd de oren zou kunnen wassen. In plaats daarvan confronteert hij zijn gehoor met een hermetische klankwereld, die in de waarneming van de niet-geïnitieerde amateur moet lijken op het ritueel van een geheim genootschap, een Verein für musikalische Privataufführungen. Wie zich toegang tot het genootschap wil verschaffen moet goed zijn best doen. Arme luisteraar die van meer dan een genootschap tegelijk lid wil worden. Steeds zeldzamer worden dan ook de oren die Schönberg met Boulez kunnen rijmen, Boulez met Cage en Cage met Carter; Carter met Steve Reich, Steve

Reich met Jan Vriend en Jan Vriend met Guus Janssen; Guus Janssen met Stockhausen, Stockhausen met Breuker en Breuker met Schönberg. En niet te vergeten: Schönberg met garagerock. De beroepsluisteraar die het als een deugd beschouwt een groot oor te hebben, staat regelmatig voor de keuze, ofwel zich door een artistieke identiteitscrisis heen te slaan, ofwel zich te schikken in de rol van belangeloos intermediair die als criticus volstaat met het geven van 'informatie' en het bijhouden van de boekhouding van het muziekleven. Het eerste verdient overigens de voorkeur. Het is een misverstand te menen dat informatie van het type dat antwoord geeft op de vraag wat het verschil is tussen een reeks en een toonladder, een bindende voorwaarde voor muzikaal begrip is. Het is met het kunstwerk als met de fiets: kennis van het mechaniek van de fiets kan wel een bijdrage aan de rijvaardigheid leveren maar er nooit de voorwaarde voor zijn.

De toenemende exclusiviteit van de compositietechnische en esthetische stellingen die vanaf het begin van de jaren vijftig door de componisten van het serialisme betrokken werden, heeft in de jaren zestig een krachtige reactie veroorzaakt die de vorm aannam van een verlangen naar wat men inclusiviteit zou kunnen noemen. Het was de tijd waarin de muzikale voorhoede, enigszins licht in het hoofd geworden van de ijle lucht op de hoogvlakte van Webern, zich weer eens onder de mensen in het dal begaf. Daar bleek de tijd niet te hebben stilgestaan. En zo kwam het dat na een periode van extreem purisme, waarin bevrijding en boetedoening was gezocht in de constructie van een volkomen autonoom, naar niets dan naar zichzelf verwijzend muzikaal universum, de muziek plotseling haar geheugen terugvond. Het einde aan die toestand van muzikale amnesie was evenzeer het resultaat van immanent muzikale als

van maatschappelijke krachten. De democratiseringsbeweging en het streven naar onthiërarchisering kregen muzikaal hun beslag in een programma dat als uitgangspunt de nietigverklaring van ‘scheidslijnen’ had, - de ‘scheidslijnen’ tussen ‘hoge’ en ‘lage’ muziek, tussen gecomponeerde en geïmproviseerde muziek, tussen lering en vermaak, en zelfs tussen amateurs en professionals. Typische produkten van die tijd waren de Inklusieve Concerten in het begin van de jaren zeventig, het orkest De Volharding, de Stamp-concerten, nieuwe vormen van muziek-theater (toneelgroep Baal, Breuker), en een compositorisch pluralisme dat vrolijk en provocerend (maar ook wel oppervlakkig en modieus) werd beleden in composities met titels als *Anachronie* en *Collage*. Jarenlang had op elke grote drieklank, ja, op elk octaaf verbanning uit de avantgardistische gelederen gestaan, maar nu hernam het verdrongen muzikale verleden zijn rechten in een eindeloze stoet van stijlcitaten, variërend van pseudo-Sweelinck in Peter Schats *Anathema* tot letterlijke Satie in *Hymns and chorals* van Reinbert de Leeuw. Het ging hier overigens om een internationale inhaalmanoeuvre, die voor eens en voor altijd zijn rechtvaardiging heeft gevonden in het derde deel van Berio's *Sinfonia*, waarin de luisteraar wordt meegesleurd op een rivier van Mahler en onderweg op het wrakhout van Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinsky stuit. En natuurlijk op dat van Ives, onder wiens auspiciën zich dit alles afspeelde. Ives' muziek, die op grootschalige wijze werd (her)ontdekt, gaf voorbeeldig uitdrukking aan het ideaal van een on- en antihiërarchisch muziekdenken en weerspiegelde de ongerijmde verscheidenheid van het leven zelf. Dat zij min of meer achteloos, onopzettelijk, tien tot vijftig jaar vooruitliep op formele muzikale vernieuwingen, was, zo werd gezegd, misschien wel minder belangrijk dan de mentaliteit die dit mogelijk had gemaakt. Maar wie speelt er in 1985 nog Ives?

Het citeren is langzaam maar zeker uit de mode geraakt. Citeren werd imiteren, parodiëren, becommentariëren, herinterpreteren, integreren - evenzovele pogingen om het verleden te bezweren, zoals dat ook rond 1930 al gebeurd was in de muziek van Stravinsky, Schönberg, Bartók en Hindemith. Reinbert de Leeuw componeerde het orkestwerk *Abschied* (1973) en nam het samen met Jan van Vlijmen in de opera *Axel* (1977) tegen Wagner op. Ook in *Wahnfried* (1979) van de veel jongere Wim Laman waart het spook van Bayreuth rond. Peter Schat herontdekte het Concertgebouworkest en Beethoven, en het gevolg was een *Eerste* (1978) en een *Tweede symfonie* (1983). In het geval van Schat heeft het zin van neoromantiek te spreken, gezien en gehoord diens verregaande identificatie met zijn compositorische modellen. In de *Serenade* voor strijkorkest (1984) tikt de Toonklok als een vooroorlogse pendule. Onvervalste neoromantiek blijft verder uitzonderlijk. Wat in de polemische sfeer al gauw neoromantisch heet, heeft in werkelijkheid meestal het karakter van een confrontatie die uiteindelijk de genezing van het laat-romantische of expressionistische complex ten goede zal komen.

Maar gelukkig is het eigentijdse componeren niet volledig een zaak van creatieve muziektherapie geworden. Ives wordt weliswaar nauwelijks nog gespeeld, maar de muzikale ideologie die hij vertegenwoordigde (en die geïnterpreteerd werd als een anti-ideologie) heeft het onomkeerbare effect gehad dat van het ene decennium op het andere de muzikale wereld oneindig veel groter is geworden. Ook letterlijk. Waar op de landkaart een tijd lang slechts Wenen had gestaan, tekenden zich langzamerhand niet alleen de contouren van West-Europa af, maar verschenen ook andere werelddelen. De muzikale situatie in de jaren zeventig vertoonde daardoor behalve parallellen met de jaren twintig en dertig ook overeenkomsten met het begin

van de eeuw, toen Stravinsky door een nieuwe en radicale benadering van de Russische volksmuziek de fundamenten van de westerse kunstmuziek tot in de diepste diepte aantastte. Ook in de jaren zeventig zijn de belangrijkste vernieuwende impulsen niet uit het domein van de westerse kunstmuziek afkomstig maar van daarbuiten. Dit geldt voor de Amerikaanse minimal music (repetitieve muziek, procesmuziek) die voor een belangrijk deel teruggaat op Afrikaanse en Indonesische muziek, en die haar historische wortels heeft in de van voor de Tweede Wereldoorlog daterende Amerikaanse Westkust-cultuur en het toen door Henry Cowell al geformuleerde concept van een zogenaamde 'world music'. En het geldt voor de geïmproviseerde muziek.

Minimal music - geen weldenkend mens luistert nog naar een uur lang tiedeliedom en Philip Glass is al lang een karikatuur van zichzelf geworden. Maar wat nu beschaafd amusement is, was ooit ongehoord en in zijn soort even extreem als het serialisme waar het een reactie op was. Op de schaal van constructivisme, complexiteit en theoretische speculatie bevonden serialisme en minimalisme zich aan beide uitersten; op de schaal van het *vergeten*, van het nalaten en het weglaten daarentegen verkeerden zij opmerkelijk dicht in elkaars nabijheid. Weinig componisten zijn door het minimale onberoerd gebleven. De invloed varieert tussen oppervlakkige flirtation (zoals in het slot van het expressionistische *Quaterni 1* van Jan van Vlijmen), epigonisme (waarvan een romantische, functioneel-tonale variant klinkt in het in 1979 voltooide *Canto ostinato* van Simeon ten Holt), tot diepgaande structurele beïnvloeding waarvan Louis Andriessen een voorbeeld is, en een groep jongere componisten die zich aanvankelijk vooral rondom de door hem opgerichte groep Hoketus manifesteerde, zoals Cornelis de Bondt, Huib Emmer en, in de periferie

van dit gezelschap, Diderik Wagenaar. De ontwikkeling van Louis Andriessen vertoont een interessante omkering: de reactie op de reactie. Waar zijn compositie *Hoketus* (1977) in de eerste plaats reactie was op de complexiteit van de seriële en post-seriële muziek, is zijn laatste grote werk, *De snelheid* (1983), na *De tijd, Mausoleum* en *De Staat* de vierde stap in een richting die wegleidt van pseudo-primitivisme en 'nieuwe eenvoud' naar wat misschien ooit wel 'nieuwe complexiteit' zal heten.

Hoewel weinig zo mechanisch lijkt als de Amerikaanse minimal music uit de beginjaren van Steve Reich en Philip Glass, vertoonde de uitvoeringspraktijk van deze muziek opvallende overeenkomsten met die van de geïmproviseerde muziek: de componist schrijft voor zijn eigen ensemble en zijn partituur bestaat soms (zoals in het geval van Terry Riley's *In C*) slechts uit schematische, summiere aanwijzingen die nauwelijks uitsluitsel geven over bij uitstek afwijkend behandelde dimensies als klank en tijdsduur.

Eén Nederlandse componist-pianist is erin geslaagd om, althans in zijn beste stukken, het improviseren tot componeren en het componeren tot improviseren te verheffen. Wie onvoorbereid de soloplaat *On the line* (1979) van Guus Janssen beluistert, zal waarschijnlijk niet meteen beseffen dat zich tussen al die geïmproviseerde stukken één, tot in de kleinste en nauwelijks meer speelbare details genoteerde compositie bevindt, *Brake* geheten. In dit extreme geval is het onderscheid tussen echte improvisatie (compositie) en gesimuleerde improvisatie (compositie) imaginair. Hoewel de luisteraar van het *Octet* of van *Temet* er geen moment aan twijfelt dat hij met een tot op de laatste noot uitgeschreven compositie te maken heeft, blijft hij zich bewust van het geïmproviseerde gebaar, in de timing, in de obsessionele concentratie op één muzikaal onderwerp en op de steeds terugkerende 'fouten' met voorbedachten

rade. Het verbaast niet dat de muziek van Janssen dikwijls in verband wordt gebracht met Stravinsky, ook al om de wijze waarop hij - wat hij zelf noemt - ‘volstrekt onvoorstelbare relaties tussen bestaande elementen’ aanbrengt.

Guus Janssen is een van de weinige componisten die postmodern genoemd mag worden in de betekenis die Umberto Eco aan het woord heeft gegeven en die (als we een roman door een compositie vervangen) van toepassing is op een muziek ‘die tamelijk problematisch is en toch aangenaam, zonder dat zij gerekend hoeft te worden tot de amusements(muziek)’. Maar als het waar is dat, zoals Eco beweert, het postmoderne antwoord op het modernisme bestaat uit de erkenning ‘dat het verleden opgewaardeerd moet worden, aangezien het niet vernietigd kan worden’ en dat dit op een niet-onschuldige manier moet gebeuren, dan is Stravinsky natuurlijk de eerste postmoderne componist geweest. Hiermee is tevens een aanzet tot verklaring gegeven van de in de laatste jaren sterk toegenomen belangstelling voor Stravinsky's zogenaamde neoclassicisme.

Voor wie klaarheid wil brengen in de situatie van de nieuwe muziek is postmodernisme echter een te beperkt (zie boven) en tegelijk te ruim (zie de kunstjournalistiek) begrip. Zouden we het begrip reserveren voor muziek die *hoorbaar* door het serialisme en postserialisme is heengegaan, dan bevonden Peter Schat en Tristan Keuris zich opeens onder één conceptuele paraplu en dat mogen we beide componisten niet aandoen. Ook om te voorkomen dat de eigentijdse componist niet bij voorbaat het gevoel heeft dat hij tot nakaarten gedoemd is (al zal het grootste deel van de kunst altijd en onvermijdelijk uit nakaarten bestaan), moet men hem na het postserialisme niet nog eens met een postmodernisme opschepen.

Geen postmodernisme, wat dan wel? Geen meeslepende, nieuwe ontwikkelingen. Peter Schat, Louis Andriessen en

Tristan Keuris legden in het begin van de jaren zeventig, elk op zijn eigen, onverwisselbare wijze, de fundamenten voor (toen misschien nog onvermoede) bouwwerken, die steeds meer contour kregen maar de voltooiing nog niet bereikt hebben. Van een nieuwe, algemeen erkende en dus algemeen omstreden, internationale avant-garde is geen sprake; het rijtje Boulez, Stockhausen, Berio, Cage, Xenakis is (nog) niet door een nieuw en gelijkwaardig rijtje vervangen. Misschien wordt de muziek iets minder een kunst van meesters en leerlingen, van voorgangers en navolgers, van stromingen en drenkelingen, en iets meer een kunst van individuele 'oplossingen' van individuele muzikale 'problemen', een kunst van componisten en composities.

***

Inderdaad, het is steeds moeilijker geworden om te componeren. In dit boek leveren de componisten Boulez, Carter, Andriessen, Raaijmakers en Cage met hun analyses en commentaren bewijsmateriaal voor de stelling van Escher. Het problematiseren van het componeren - kenmerk van de twintigste-eeuwse muziek, in het bijzonder die van na 1950 - is de verbindende gedachte van de hoofdstukken die onder de noemer 'Nieuwe muziek' zijn bijeengebracht. Nieuwe muziek: dat is het Nederlandse antwoord op de Amerikaanse minimal music, maar ook de opperlandse muziek van Gilius van Bergeijk en de binnenstebuiten gekeerde klanken van Mauricio Kagel. Dat het nieuwe ook al bijna een halve eeuw oud kan zijn blijkt in het geval van Colin McPhee, de volledig onbekende Steve Reich avant la lettre uit Canada.

Ik heb met het hoofdstuk 'Nieuwe muziek' allerminst de pretentie een volledig beeld te geven van wat mij de afgelo-

pen tien jaar het meest heeft beziggehouden op het gebied van het eigentijdse componeren. Dit verklaart waarom bij voorbeeld Guus Janssen en Tristan Keuris er na deze inleiding niet of nauwelijks meer aan te pas komen. Elke componist die vergeefs naar zijn naam in dit boek zoekt, kan zich troosten met de gedachte dat hij er, wie weet, wel in had gestaan, als het boek niet was samengesteld uit eerder (vooral in *Vrij Nederland*) verschenen artikelen. Selecteren veronderstelt nu eenmaal twee criteria: de kwaliteit van het geschrevene, het belang van het onderwerp - in deze volgorde.

Wat zou ik graag nog eens willen (laten) lezen, heb ik mij afgevraagd. Het antwoord hierop was een stapeltje artikelen, en in dit stapeltje bleek, tot mijn geluk, enige lijn te ontdekken. Het materiaal liet zich ordenen rond een aantal thema's, die, zo besefte ik achteraf, niets toevalligs hebben maar staan voor enkele constanten in mijn muzikale belangstelling. Het vaststellen van de thema's had tot gevolg dat sommige artikelen het uiteindelijk helaas niet haalden, terwijl andere, van relatief veel alledaagser allure, wel werden opgenomen, maar meer om hun functie in de context dan om hun zelfstandige betekenis.

Alle artikelen zijn met een jaartal gedateerd. Dit hoeft nog niet te betekenen dat zij ook gedateerd *zijn*. Als dit wel het geval is, dan, hoop ik, op de goede manier van de pianola's uit ‘Tempi passati’.

Nieuwe muziek

Nieuwe muziek als historische categorie

Wat is nieuwe muziek? Met deze vraag houdt Carl Dahlhaus zich bezig in het essay waarmee hij *Schönberg und andere* (1978) opent. Het gaat hem daarbij niet om nieuwe muziek als vage esthetische kwalificatie die van toepassing is op alles wat 'authentiek' is maar om 'Nieuwe Muziek als historische categorie'. Natuurlijk slaat Dahlhaus Mozart oneindig veel hoger aan dan Gluck, maar het verhindert hem niet, zomin als tientallen muziekhistorici voor hem, te constateren dat niet Mozart maar Gluck de grote vernieuwer van de achttiende-eeuwse opera was. En natuurlijk zijn Mozarts opera's grosso modo verreweg de meerdere van die van Gluck en is er bovendien nog reden om aan te nemen dat Mozarts vernieuwing van de opera buffa minstens zo ingrijpend was als Glucks hervorming van de opera buffa en de tragédie lyrique, maar het is Gluck die, gesteund door uitvoerige publiciteit, zijn zogeheten Reformoper in hoog aanzien bracht en daarmee aan de geschiedenis van de opera een beslissende wending gaf.

Nieuwheid is een kwaliteit die de suggestie wekt aan één onherhaalbaar moment verbonden te zijn, maar de geschiedenis van de Europese muziek leert dat het predikaat niet alleen aan momenten is gegeven maar ook, en zelfs vooral, aan perioden van langere duur. De vraag is dus (en ik volg daarmee globaal het betoog van Dahlhaus): waarin onderscheiden perioden die als tijden van vernieuwing bekend zijn zich van perioden die niet zo te boek staan en toch componisten als Josquin en Haydn voortbrachten? Waarom gaf bij voorbeeld de *ars nova notandi*-een nieuwe notatie en in samenhang daarmee een nieuwe compositietechniek-aanleiding de hele Franse muziek van 1320 tot 1380

tot *ars nova*, tot *nieuwe kunst*, te bestempelen; waarom werd niet de titel van Willaerts uit 1559 daterende motetten- en madrigaalbundel *Musica nova* signatuur van een tijdvak en waarom is de historische categorie nuova musica nog geen halve eeuw later wel toegekend aan de ons nog maar nauwelijks opwindend in de oren klinkende monodieën van Caccini?

De nieuwheid die Dahlhaus op het oog heeft schuilt niet alleen in de aard van de muziek in kwestie maar evenzeer in het effect dat zij sorteerde. Perioden die nadrukkelijk als perioden van vernieuwing te boek staan hebben gemeen dat ze aan het *begin* van een ontwikkeling staan: niet de Weense klassieken maar de Mannheimers met hun veel trivialere symfonieën zijn de vernieuwers bij uitstek van de achttiende eeuw. Nieuwheid is hier geen maat voor kwantiteit en kwaliteit van muzikale ontdekkingen en veranderingen (Mozart wint het makkelijk van zijn voorlopers) en evenmin voor esthetische betekenis. De Mannheimers waren in de radicale eenvoud van hun compositorische denken niet zozeer nieuw om wat ze *waren* als wel om de *mogelijkheden* die zij blootlegden. Beslissende wendingen in de muziekgeschiedenis gaan dikwijls gepaard met verregaande reductie van de muzikale middelen. Iets radicaal doen betekent in dat geval ook: iets radicaal nalaten. Kracht en vruchtbaarheid van de Italiaanse monodisten en de Mannheimers kunnen voor een deel verklaard worden uit hun primitivisme. De nieuwe muziek van 1320, 1430, 1600, 1740 en 1910 voerde een polemiek met de traditie (en werd meestal ook door-literaire-polemiek begeleid). Al deze nieuwe muzikale stijlen hebben in mindere of meerdere mate met elkaar gemeen dat ze niet alleen nieuw waren ten opzichte van een tot historie geworden traditie maar vooral ook ten opzichte van een zich-met aangepaste middelen - nog steeds handhavende traditie. Dahlhaus citeert Schu-

mann die het zogenaamde gematigd modernisme, het oude in eigentijdse vermomming, spottend *Juste-Milieu* noemde.

Dahlhaus geeft geen definitie van het nieuwe als 'historische categorie', hij volstaat met te wijzen op analoge eigenschappen van die muziekhistorische perioden die, meer dan andere, als vernieuwend bekend staan. Maar definitie of niet, het is verleidelijk op zoek te gaan in de hedendaagse muziek naar een, op wat voor kleine schaal dan ook, vergelijkbare nieuwheid. Een voor de hand liggend voorbeeld is wat onder de verzamelnaam *minimal music* bekend is geworden, want voor deze muziek geldt: radicaal doen door radicaal na te laten, en - een tweede eigenschap van Dahlhaus' vernieuwing - het binnendringen van secundaire stijlen en technieken (in dit geval ontleend aan exotische muziekvormen) in het domein van de kunstmuziek. Impliciet geeft Dahlhaus een verklaring voor de grote aantrekkingskracht die bij eerste kennismaking met de muziek van een componist als Steve Reich uitging: die aantrekkingskracht had zeker zoveel te maken met wat deze muziek was, als met de mogelijkheden die zij in het vooruitzicht stelde. Beide aspecten worden in Nederland door de groep Hoketus aan de orde gesteld.

Allereerst is er het aantrekkelijke primitivisme van de vernieuwing in haar elementairste vorm: Steve Reichs *Clapping music*, dat loopt op het mechaniekje van twee identieke, zich steeds herhalende ritmische gegevens die langzamerhand uit fase raken om na verloop van tijd weer samen te vallen.

Vervolgens is er het ontmechaniseren en veraardsen van de primitieve en etherische prototypen van minimal music in *Hoketus* van Louis Andriessen. In deze compositie wordt een techniek gehanteerd die in de Westeuropese muziek een archaïsche, of op zijn best perifere betekenis heeft, maar die tot de standaarduitrusting van de Zuidameri-

kaanse volksmuziek behoort. In deze zogenaamde hoketustechniek worden samenhangende muzikale gegevens verdeeld over meerdere spelers, een extreme vorm van wat in de klassieke en romantische muziek *durchbrochene Arbeit* heet. In het stuk *Hoketus* wisselen twee identieke instrumentale groepen (elk bestaand uit piano, fenderpiano, basgitaar, conga's, panfluit en saxofoon) elkaar razendsnel af in het tot klinken brengen van de afzonderlijke tonen van korte motieven.

Een derde stap in de ontwikkeling van het minimalisme is het oorverdovende *Tam tam* van Diderik Wagenaar: weer hoketus, weer herhaling, weer die rock-jazz-achtige *sound*, maar tegelijkertijd distantie, die het gevolg is van een ritmisch en harmonisch constructivisme. Wagenaar heeft daarmee een krachttoer verricht. Mocht *Hoketus* nog iets intact hebben gelaten van de smet van muzikale macrobiotiek en alternatief entertainment die aan de Amerikaanse minimal music kleefden, dan heeft *Tam tam* deze smet voorgoed verwijderd.

Behalve een antwoord op Andriessens *Hoketus* is *Tam tam* een vervolg op Wagenaars eigen *Liederen* uit 1976. In *Liederen*, één ononderbroken, zeventien minuten durende muziek, zingen geen stemmen maar uitsluitend saxen, koperblazers, piano's en een contrabas. Het zijn zeer onmelodieuze liederen, ze hebben evenveel met het recital in de Kleine Zaal te maken als de symfonieën van Milhaud met de specialiteit van het Concertgebouworkest; ze zijn stuurs en meeslepend tegelijk, dionysisch maar bedwongen door maatstreep en metronoom, en gekenmerkt door wat in verband met liederen als een ongepastheid wordt ervaren: een ‘cerebraal aspect’ noemt Wagenaar het. Het zijn de enige mij bekende liederen die het regulerende optreden van twee dirigenten vereisen. Wagenaar zelf spreekt van een ‘apollinische’, ook wel ‘verstandelijke directheid’. Het

is een karakteristiek die geldt voor veel van wat door de nieuwste Nederlandse componistengeneratie geschreven wordt: voor *Brake* en *Dans van de Malic matrijzen* van Guus Janssen, voor het *Fagotconcert* van Cornelis de Bondt, en voor *Montage* van Huib Emmer. Van alle tot nog toe genoemde stukken is *Montage* het minst toeschietelijk. Typerend is het driestemmige beginexposé, waar de frictie tussen de voortdurende suggestie van metrische regelmaat en de onmogelijkheid deze steeds exact te lokaliseren een sensatie veroorzaakt die het midden houdt tussen fascinatie en irritatie, ongeveer op dezelfde manier als waarop *Arcana* van Varèse dat doet.

Montage, Liederen, Tam tam, Hoketus. Deze stukken hebben iets gemeen, zowel in wat ze nadrukkelijk *niet* zijn (niet lyrisch, niet romantisch, niet impressionistisch, niet Weense School, niet Boulez, niet Xenakis) als in wat ze *wel* zijn: muziek met nadruk op de grote lijn, lange adem, precisie, distantie, aardsheid. En er is nog iets. Dezelfde luisteraar die nauwelijks in staat is het verschil te horen tussen een slechte uitvoering van een goed stuk van bij voorbeeld Boulez en een goede uitvoering van een slecht stuk van deze componist (iets waarvan menig symfonieorkest dankbaar misbruik pleegt te maken), kan in het geval van een compositie als *Montage* veel gemakkelijker vaststellen of hij zijn ergernis aan de componist of aan de uitvoerenden te wijten heeft. Men zou dit de muziek-politieke dimensie van deze nieuwe muziek kunnen noemen en tegelijkertijd een bewijs van de in Hoketus-kringen aangehangen stelling dat wie de muziek wil veranderen ook het musiceren moet veranderen.

(1978)

Zomaar $xe^{-x}K$

Wat zouden eigentijdse schrijvers componeren als zij componisten waren, en wat zouden eigentijdse componisten schrijven als zij schrijvers waren? Ik vraag me dat dikwijls af. Op dezelfde dag dat ik in het programmaboek van de Gaudeamus Muziekweek iets las over een stuk van een jonge Engelse componist dat 'gebaseerd is op de formule $xe^{-x}K$, waarbij de waarde van K de groepering van de noten en de grote lijnen bepaalt', las ik in een weekblad hoe bestseller-auteur John Irving (*The World according to Garp*) een venijnige uitval deed naar het 'kliekje intellectuelen' volgens wie '*fiction* op moderne poëzie moet lijken, die alleen voor andere dichters toegankelijk is', en die 'het motto huldigen "hoe ontoegankelijker hoe beter"'. Wie is de literaire tegenhanger van de $xe^{-x}K$-componist? En wie de componerende tegenhanger van Irving?

Als er al schrijvers zijn van wie een componerend equivalent denkbaar is, dan zijn het in elk geval schrijvers van boeken die op gespannen voet staan met literaire genres, die zich verzetten tegen parafrase en resumé, en waarvan de helden geen mensen maar methoden zijn. Dat zijn ook de schrijvers voor wie componisten zich als componisten interesseren. Berio componeerde ooit een *Omaggio a Joyce*, Boulez liet zich in zijn *Pli selon pli* door Mallarmé leiden. Andere schrijvers mogen meestal alleen maar tekst leveren of als inspiratiebron dienen.

De positie van de literatuur is nauwelijks te vergelijken met die van de muziek. Zomaar schrijven, dat wil zeggen: dat schrijven waarin het schrijven niet geproblematiseerd is, is nog mogelijk; zomaar componeren is dat allang niet meer. Eén programmaboek uit het archief van Gaudeamus

levert al voldoende bewijs hiervoor en één uur luisteren naar Hilversum 3 is voldoende om het verschijnsel grotendeels te verklaren. Omdat de Rossini's en Straussen van de twintigste eeuw (en vooral van de tweede helft ervan) jazzen popmusici zijn geworden, is het *nouveau-roman*-achtige elan veel bepalender voor het naoorlogse componeren geweest dan voor het naoorlogse schrijven. En nog steeds kunnen componisten zich gemakkelijker een houding van esthetisch radicalisme veroorloven dan schrijvers, hoewel de neiging daartoe de laatste tien jaar eerder lijkt af- dan toegenomen. Het ligt voor de hand de oorzaak hiervan in een militant anti-avantgardisme bij het publiek te zoeken. Maar het vreemde is dat die vijandigheid, zeker in die mate waarin ze in de jaren zestig bestond, allang is verdwenen. A. van Amerongen wil, als hij de kans krijgt, in NRC *Handelsblad* nog wel eens een schimpscheut aan het adres van de 'zogenaamde experimentelen' geven ('zogenaamde experimentelen' klinkt even anachronistisch als 'zogenaamde nozems'), maar A. van Amerongen is een vorm van folklore. Fataler dan de onverbloemde partijdigheid waarmee men eertijds vóór of tegen de nieuwe muziek in het krijt trad, is de slapjanusserige onverschilligheid van nu. Het verschil tussen lauwe goedkeuring en lauwe afkeuring is minimaal en het effect van al die inschikkelijkheid is de geeuw van de lezer en luisteraar.

Nu moet gezegd dat er ook zo iets is als de geeuw van de nieuwe muziek, want het niet-zomaar-componeren is op het brede front van elkaar in stand houdende festivals en festivalletjes langzamerhand steeds meer verschraald tot een zomaar-niet-zomaar-componeren. Wat dat is lieten bij voorbeeld de stukken horen die Gaudeamus dezer dagen in het Stedelijk Museum liet klinken. Het werd allemaal prachtig gespeeld en het was - ik zie de recensies al voor me - 'suggestief, met gevoel voor kleur gerealiseerd, hoe-

wel wat onevenwichtig van vorm', enzovoort, enzoverder. Maar in feite waren het de zoveelste stukken in een reeks: op papier de pretentie van *sui generis* ('vijfdelige formule', 'abstracte reeks bepaalt de micro- en macroritmiek'), in werkelijkheid de klank van wéér een romantisch-evocatief bandmuziekje met wat hobobliepjes, en van nòg een serie halsbrekende toeren van het strottehoofd. Het *sui generis* is zo rijk aan clichés en conventies dat het zelf een genre is geworden. Gelukkig zijn er ook uitzonderingen op die regel. In Nederland moeten die vooral gezocht worden op de compositieafdeling van het Haags conservatorium. In Den Haag bestaat een benijdenswaardig gebrek aan respect voor de verworvenheden van de hedendaagse toonkunst. Men is er bereid om te doen alsof het componeren nog uitgevonden moet worden. De prijs die men voor deze houding betaalt is een zekere eenzijdigheid en rigiditeit, maar dat is ook de winst ervan. Dat wordt bij voorbeeld door de compositie *Montage* van Huib Emmer hoorbaar gemaakt. *Montage*, voor piano en instrumentaal ensemble, is geen mooi stuk. Het is zelfs niet een geheel geslaagd stuk. Vooral de eerste episode van de vijf ziet er op papier veel gehaaider uit dan zij in werkelijkheid klinkt, en het toonmateriaal is net iets te ongedifferentieerd om tegen de lengte van het stuk opgewassen te zijn. Maar dat doet er allemaal niet zo erg toe, het gaat erom wat het stuk wèl is. Vreemd genoeg wordt dat in hoge mate bepaald door wat het *niet* is. Het lijkt op een goed geoliede machine maar het gevaarte komt niet echt op gang. Er lijkt zo iets als ritme en motoriek in het geding maar bij ontstentenis van een muzikale polsslag kan dit ritme niet gemeten worden en is er in feite slechts sprake van een opeenvolging van korte, minder korte en nog iets kortere noten. Het lijkt een meeslepend betoog maar het blijkt het zorgvuldig uitgeschreven gehakkel van een redevoering waarin geen hoofd- en bij-

zinnen staan maar uitsluitend alinea's, waar geen woorden worden gesproken maar uitsluitend lettergrepen, en waarin geen adem gehaald maar vergeefs naar lucht gehapt wordt. *Montage* is een hectisch stuk. Geen noot ervan is zomaar, zelfs die enkele saaie noot niet.

(1981)

Een ontwerper van luistertests

‘Hoogtepunten (van muzikale creativiteit) zijn slechts daar mogelijk, waar deze creativiteit wordt gedragen door een levendige belangstelling van brede lagen van de samenleving’, schreef Hermann Erpf in 1922 in zijn boek over contemporaine muziek. Vervolgens constateerde deze Erpf dat zijn eigen tijd die hoogtepunten niet kende. Maar, voegde hij er aan toe, het is onzinnig zich hierover te beklagen, want eigentijdse muziek ‘moet aan een *behoefte* tegemoet komen, moet niet slechts door de creatief begaafde, maar collectief *gewenst* zijn.’

Erpfs stelling is - hoewel niet als de stelling van Erpf, ik had ook tientallen andere musicografen kunnen citeren - wijdverbreid, maar onhoudbaar. Zij is in strijd met de werkelijkheid (door welke brede lagen werd bij voorbeeld Gesualdo gedragen?); zij wekt de indruk de kwaliteit van muziek te relateren aan de kwantiteit van het effect (onze tijd kent geen Beethoven, zegt Erpf); zij kan als gevolg daarvan voorbijgaan aan Schönberg en Stravinsky die in 1922 een aantal van hun belangrijkste werken al geschreven hadden en aldus de gedaante van een makkelijk cultuurpessimisme aannemen; en zij is ten slotte naïef en zinloos omdat de ‘zelfgenoegzame muziekvriend’ de schuld van alles krijgt. In één ding onderscheidt Erpf zich gunstig van vele zijner ach-en-wee roepende tijdgenoten: hij houdt meer van muziek dan van de gunst van zijn lezers; liever het volk naar de kunst dan de kunst naar het volk.

Geen onderwerp waarover zo veel triviaals zo eindeloos herhaald is als de kloof tussen nieuwe muziek en publiek. Het probleem is minstens zo oud als de eeuw (zelfs een redelijk succesvol componist als Honegger vergeleek de

positie van de twintigste-eeuwse componist met die van een ‘ongenode gast aan tafel’) en het leverde vooral in de jaren zestig stof voor duizenden velletjes krantekopij. Typerend voor de op al dat papier gevoerde discussie was het impliciete uitgangspunt: kloof is hoe dan ook verkeerd; sterker nog: non-existente publieke belangstelling *is* kloof. Typerende verklaringen waren de drie volgende: componisten deugen niet (kunnen niet, zijn ‘elitair’, hebben slecht karakter - men herinnert zich Alex van Amerongen in NRC *Handelsblad* over het ‘asociale’ karakter van de late werken van Dallapiccola en de ‘laakbare goochelarij met klanken’ van Castiglioni); ten tweede, net als bij Erpf, het publiek is conservatief (natuurlijk, maar wat moet je ermee); en ten derde, de structuur van het muziekleven, de opleiding van de musici et cetera versperren de toegang tot de nieuwe muziek. Van de drie verklaringen was de derde de beste en bovendien de enige die een mogelijkheid tot verbetering in het vooruitzicht stelde. Pijnlijk was alleen dat die verklaring maar een halve verklaring was. De andere helft was de muziek zelf. Als je componisten en advocaten van de nieuwe muziek iets mag kwalijk nemen is het het naïeve optimisme waarmee zij alle heil voor de nieuwe muziek verwachtten van het wegnemen van genoemde versperringen, anders gezegd, de pertinente weigering om de consequenties van een, hoewel legitiem, hermetisch denken-in-muziek onder ogen te zien. Zelfs al hadden musici, managers, politici, sociologen en architecten alle ‘drempels’ op de brandstapel gegooid, de dans rond het vervolgens ontstoken vreugdevuur zou nimmer door Xenakis' *Pithoprakta* begeleid zijn, in het gunstigste geval door het menuet uit Schönbergs Suite op. 25. Zo goed als de ‘muzikale drempel’ van Beethovens Strijkkwartet op. 131 nu eenmaal hoger ligt dan die van zijn Achtste symfonie en die van Bachs zesstemmige ricercare uit *Das musikalische Opfer*

hoger dan die van het derde *Brandenburgs concert*, zo goed ligt die van Boulez' *Le marteau sans maître* hoger dan die van *De Staat* van Louis Andriessen. Over kwaliteit zegt dit niets, wel over de kans die de respectieve composities maken om, zoals *De Staat*, tegelijkertijd door radio en televisie te worden uitgezonden.

Logischer was het geweest in de tweede helft van de vergelijking de twintigste-eeuwse muziek of de muziek uit de jaren vijftig en zestig tegen de niet-twintigste-eeuwse muziek af te zetten, maar het invoeren van gemiddelden zou de veel interessantere verschillen binnen de twintigsteeeuwse muziek versluierd hebben. Dat die verschillen aanzienlijk zijn betekent dat de 'kloof' nogal lokaal is. En het betekent ook dat de tweede halve verklaring ervan - dat hermetische denken-in-muziek - op zich zelf alweer een halve waarheid is. Want hoe komt het dat bij voorbeeld Bergs *Wozzeck* een populaire opera is? Niet door de structurele rijkdom van de muziek en de complexiteit van haar syntaxis, maar door '1) het verhaal; 2) Bijbel, kinderliefde; 3) sex; 4) beknoptheid; 5) dynamiek, van extreem zacht tot extreem hard; 6) gestopt koper, □, ▼, *col legno* etc.; 7) het idee dat de vocale lijn □□ ↷ = emotie; 8) de orkestrale gesel in de interludes; 9) het gevoel van het publiek dat er iets moderns aan de hand is.' Zo formuleerde Stravinsky het en hij had gelijk. Hij had er bij kunnen zeggen dat wat hem zelf aan *Wozzeck* fascineerde de muzikale rijkdom is die schuilgaat onder de effectvolle oppervlakte. Aan zijn verklaring van *Wozzecks* effect op het 'onwetende publiek' en misschien wel op iedereen die de opera voor het eerst hoort, zou nog toegevoegd kunnen worden dat dit zelfde publiek, dank zij de bevattelijkheid van de muzikale oppervlakte (een oppervlakte die slechts voor een deel met specifiek muzikale middelen wordt gerealiseerd - contrast, climax, ruimtewerking, en dergelijke horen daar niet bij),

de complexiteit van de muzikale ‘binnenkant’ accepteert en bereid is daarin zijn weg te zoeken.

Een ander voorbeeld van relatief populaire twintigsteeeuwse, zelfs naoorlogse muziek is *Threnos* (1961) van Krzysztof Penderecki. Waarom sloeg deze cluster van tweeënvijftig strijkers in als een atoombom? Om de ongehoord (ook letterlijk, toen) dikke effecten van de buitenkant en omdat Penderecki niet de oorspronkelijke titel *8 minuten 30 seconden* handhaafde maar op aanraden van zijn uitgever besloot het angstaanjagend gegier om te dopen in *Threnos, voor de slachtoffers van Hiroshima. Wozzeck* is veelvoudig: eenmaal door de effectvolle oppervlakte verleid zich in de muzikale binnenkant een weg te zoeken, realiseert de luisteraar zich dat die oppervlakte *niet* is, wat Wagner noemt, gevolg zonder oorzaak, maar de resultante van een ingenieus stelsel van muzikale processen. *Threnos* is daarentegen eenvoudig. Eenvoudiger muziek is zelfs nauwelijks denkbaar: binnen- en buitenkant zijn identiek.

Penderecki's *Threnos* (en vlak ook zijn *Lukas Passie* en zijn *Dies irae* ter nagedachtenis van de slachtoffers van Auschwitz niet uit) is een van de platste produkten uit wat bekend is geworden als de Poolse school, de klankgordijncomponisten. Geen school in het naoorlogse componeren heeft zoveel weerklank gevonden als de Poolse. De enige Pool wiens populariteit in de jaren zeventig gestaag is blijven groeien is de inmiddels zesenzestigjarige Witold Lutosławski. Zijn populariteit kan worden afgemeten aan het, voor twintigste-eeuwse muziek, grote aantal grammofoonplaten waarop zijn muziek is vastgelegd en, om die andere betrouwbare graadmeter niet te vergeten, aan de programmering van het Concertgebouworkest. Lutosławski is een regelmatig terugkerende gast in Amsterdam; in 1969, 1971 en 1976 leidde hij het Concertgebouworkest in uitvoeringen van eigen werk en nu weer, drie

jaar later, stond hij voor het Radio Filharmonisch Orkest.

Hoe stelt men een modem en populair componist in het programmaboek aan het publiek voor? Door het publiek bij voorbaat gerust te stellen: ‘Zelfs voor conservatieve oren is het namelijk evident, dat er in de werken van Lutosławski nergens geëxperimenteerd wordt. Het zijn uitingen van een zeer heldere, creatieve geest, die exact weet wat hij zeggen wil, en die zijn muzikale expressiemiddelen volledig beheerst.’ En: ‘Hij is een zeldzame perfectionist, die vaak jaren aan één partituur werkt. Het scrupuleuze vakmanschap, waarvan elke maat die hij schrijft getuigt, is waarschijnlijk een van de redenen waarom Lutosławski als een bruggebouwer gezien kan worden over de befaamde “kloof”...’

Het publiek is op zijn gemak gesteld en wat het gelezen heeft, is grotendeels nog waar ook. De bruggebouwersvisie is verklaarbaar: ook in Lutosławski 's muziek weer diezelfde overzichtelijke oppervlakte. Niet de oppervlakte van *Wozzeck*, maar een oppervlakte die even plat en ondubbelzinnig is als de tactische overweging waarin zij wortelt: ‘In een compositie van enige omvang moet de vorm in zijn meest algemene contouren makkelijk te bevatten zijn.’ Waar veel critici Lutosławski's vorminstinct prezen, roemden zij in feite het bevattelijke resultaat van rationalisering en berekening, van overwegingen die het ‘normale’ luistergedrag als uitgangspunt èn als doel hebben. Veelbetekenend zijn de commentaren die Tadeusz Kaczyński uit de mond van de Pool optekende (*Gespräche mit Witold Lutosławski*) en de manier waarop de componist in een recente lezing aan de universiteit van Utrecht het probleem van de ‘grote vorm’ in de hedendaagse muziek behandelde. Veel uitspraken lijken niet uit de mond van een componist, maar uit die van een ontwerper van luistertests afkomstig: ‘Hoe stimuleer ik het vermogen tot herinne-

ring bij de luisteraar?', 'Hoe stimuleer ik het vermogen tot anticipatie bij de luisteraar?', 'Hoe schep ik ad hoc conventies?'

Wie vanuit het globale effect werkt, moet oorzaken bij gevolgen zoeken en zoiets lukt maar zelden. Luisteren naar Lutosławski is dan ook niet zozeer luisteren naar een dynamische curve die uitkomst is van inwendige muzikale processen, als luisteren naar ingevulde schema's. Wat er na herhaalde confrontatie overblijft is een reeks objecten, dingetjes, elk met een eigen, globaal karakter, en elk statisch, zonder de klinkende noodzaak schakel te zijn in een dynamische vorm.

Dat Lutosławski's muziek populair kon worden is te danken aan de ongecompliceerde eenduidigheid ervan, de 'makkelijk te bevatten contouren'. Dat die populariteit pas in de jaren zeventig zo groot kon worden dat 'brede lagen van de samenleving' de componist toejuichen (Erpf doelde natuurlijk op de volle zaal van het Concertgebouw), is te danken aan het feit dat het ooit als kakofonisch ervaren klankmateriaal gewoon is geworden, cliché.

Pijnlijker dan dat het idioom cliché is geworden, is de ervaring dat achter het idioom een minimum aan stijl schuilt en dat onder de effectieve oppervlakte niets te vinden is dan geheel in zich zelf besloten objecten, soms mooi, soms saai, ook wel eens geraffineerd, maar altijd: dingetjes, plaatjes. Nog pijnlijker is dat Lutosławski's recente composities van zijn vroegere in weinig meer verschillen dan in de virtuositeit waarmee dezelfde clichés tot klinken worden gebracht. Zo kon het gebeuren dat we onlangs luisterden naar de Nederlandse première van een met meesterhand geredigeerde pastiche, ontdaan van alle scherpe kantjes van het origineel. Soft-focus muziek met de lyriek van een druipsteengrot en de perfectie van solist Dietrich

Fischer-Dieskau zelf. Lutosławski's *Les espaces de sommeil* is de klinkende definitie van objectieve schoonheid en goede smaak.

(1979)

Het labyrint van Elliott Carter

Elliott Carter is misschien een van de belangrijkste drie, en zeker een van de belangrijkste zes componisten van het twintigste-eeuwse Amerika. Of je kunt ook gewoon zeggen: van Amerika, zonder meer, want vóór de twintigste eeuw had Amerika nog helemaal geen belangrijke componisten. Maar in Nederland is Carter zo goed als onbekend. Bij Carter denkt men aan pinda's, zoals men in sommige kringen bij Wagner aan olie denkt en bij Ives aan verzekeringen. Eén keer is Carters muziek uitvoerig onder de aandacht gebracht. Dat was tijdens het Holland Festival van 1982, toen in het Stedelijk Museum op een zaterdag van 's morgens vroeg tot 's middags laat een dwarsdoorsnee van zijn kamermuziek klonk en in het Concertgebouw en het Muziekcentrum Vredenburg grote, ambitieuze stukken als de *Symphony of three orchestras, A mirror on which to dwell* en het *Double concerto* werden uitgevoerd. Van het Muziekcentrum Vredenburg herinner ik me dat het op het podium voller was dan in de zaal. Carter staat dan ook bekend als een ‘moeilijk’ componist, al kan ik me niet voorstellen dat alle wegblijvers van toen dat wisten.

Wat Carters muziek moeilijk maakt - op een andere en, wat mij betreft, moeilijkere manier moeilijk maakt dan Xenakis of Boulez - is niet de stijl, niet het idioom. ‘Stijl is iets waar ik niet eens aan denk’, van belang is alleen ‘de algemene idee’, en die algemene idee gaat, omdat zij de werking van het menselijk bewustzijn en de complexiteit van de wereld als onderwerp heeft, de grenzen van het strikt muzikale te buiten. Ook ‘vocabulaire’ (idioom) is iets dat bij Carter niet los van de individuele compositie bestaat: voor elk stuk moet een eigen vocabulaire ontworpen wor-

den. Harmonie, akkoorden, motieven, het zijn slechts ‘details van het moment’; waar het om gaat is de *flow* van de muziek, al het andere is daaraan ondergeschikt. *Flow*, muziek als stroom in voortdurende verandering, is een woord dat steeds terugkeert bij Carter.

Wat Carters muziek moeilijk, althans idiosyncratisch maakt, is haar volheid van gebeurtenissen. Niet alleen gebeurt er in deze muziek veel na elkaar, in snelle opeenvolging, maar ook veel tegelijkertijd. Wie gespitst is op het detail loopt de kans al gauw de greep op het geheel te verliezen.

Carter, wiens opvattingen over muziek een uitgesproken moreel, sociaal en psychologisch fundament hebben, eist van zijn muziek dat zij recht doet aan de uiteenlopendheid en tegenstrijdigheid van menselijke ervaringen en aan de chaos van het bewustzijn. Hij lijkt hierin op Ives. Wilfred Mellers geeft in zijn standaardwerk over Amerikaanse muziek, *Music in a new found land* (1964), aan het hoofdstuk over Carter de titel ‘The pioneer's energy and the artist's order’. Dat is een rake titel: de anarchie van Ives bedwongen met de discipline van Copland. Van beide componisten draagt de muziek van Carter de kentekenen, zoals heel goed - en veel concreter dan in Carters latere werk - in de grandioze Pianosonate uit 1946 is te horen. In dit stuk is het materiaal uitgesproken Copland-achtig (vergelijk bij voorbeeld de vier jaar oudere vioolsonate van Copland), de bewerking en de vorm daarentegen veel Ives-achtiger: in plaats van de statische, naar Stravinsky gemodelleerde moment-muziek van Copland, de zich steeds verder en vrijer vertakkende muzikale stroom van Ives. Charles Rosen noemt het stuk ‘revolutionair’ om de pianistische schrijfwijze (de sonate is voor een belangrijk deel ontwikkeld uit de boventoonmogelijkheden van de piano) en om de ritmische verfijning. Vooral in de ritmiek,

die tot in het kleinste detail gecontroleerd is maar die de schijn van improvisatorische vrijheid weet te wekken, ligt de sleutel tot Carters latere ontwikkeling.

Bijna vijfendertig jaar na de Pianosonate, in 1980, voltooide Carter zijn volgende grote compositie voor piano solo. Het stuk heet *Night fantasies*. Het kan gehoord worden als het psychogram van een slapeloze die wakker wordt gehouden door vluchtige gedachten en gevoelens. De muziek, zegt Carter, probeert 'de fantastische, veranderlijke hoedanigheid van het innerlijk te vatten op een moment waarop het niet door sterke, gerichte bedoelingen en wensen wordt beheerst'. Deze karakteristiek suggereert meer programmamuziek, meer Byron, meer Schumann dan de klinkende noten in werkelijkheid doen. Zoals in zoveel stukken van Carter, met als hoogtepunt van onweerstaanbare ondoordringbaarheid de *Symphony of three orchestras*, wordt de luisteraar in de *Night fantasies* een muzikaal labyrint in gestuurd waarin hij keer op keer verdwaalt. Steeds volgt hij een ander spoor en steeds loopt ook dat weer dood. Toch probeert hij het steeds weer, althans deze luisteraar. Veel naoorlogse muziek is labyrintisch, het woord labyrint is een tijd lang zelfs metafoor van een complete muzikale poetica geweest. Echte labyrinten, zoals die van Carter, zijn wonderen van vernuft; slechte labyrinten zijn geen labyrinten maar klunzige constructies waarin vergeefs is gepoogd van de architectonische nood een deugd te maken.

Op de tweede van zijn *Zeven Avonden* vertelt Borges van het labyrint van Kreta, ooit als kind gezien op een staalgravure van de zeven wereldwonderen. In de muur om het labyrint zaten barsten en de kleine Borges dacht dat als hij maar een loep had, hij door een van de barsten van de gravure de Minotaurus zou kunnen zien, 'in het vreselijke middelpunt van het labyrint'. Is de slapeloze van de *Night*

fantasies wakker geschrokken uit een nachtmerrie, de nachtmerrie van een labyrint, dezelfde die Borges achtervolgt? Of zag hij door de kieren niet Borges' Minotaurus, maar die van Carter, het monster dat de handeling van het gelijknamige ballet uit 1947, *The Minotaur*, beheerste?

Misschien, als we goed luisteren, horen we door de kieren van de *Night fantasies* nog een schilfertje *Minotaur*. Want zelfs Carters meest hermetische muziek laat horen dat haar historische oorsprong ergens anders ligt dan die van even hermetische, complexe en labyrintische muziek van bij voorbeeld Stockhausen. Niet in Webern maar in Ives; niet in anti-tonaliteit maar in pantonaliteit; niet in de strengheid van een compositiesysteem maar in de strengheid van muzikale uitdrukking. Carter is een anti-formalist die zijn anti-formalisme belijdt met de ontoegeeflijkheid van de ware formalist.

(1983)

Muzikale topologie

Chorbuch van Mauricio Kagel is een compositie over drieënvijftig koralen van Bach waarin een vierstemmig koor de door Bach gebruikte teksten vrijmoedig interpreteert, een en ander afwisselend op piano en harmonium begeleid door een zwaartekrachtloos derivaat van Bachs oorspronkelijke zettingen. *Chorbuch* is voor een groot, te groot deel 'moderne koormuziek', welluidend en vrijblijvend voortdobberend op clusters, glissando's, meerstemmig *Sprechgesang* en soortgelijke clichés. Dat is een tegenvaller. Bovendien is *Chorbuch* te lang om verspreid over twee avonden integraal beluisterd te worden, en dat is ook niet de bedoeling van het werk. Waar we ons anders in het rijk van de kageliaanse verveling met zijn landerige melancholie en zijn bleekzuchtige pathos ingespannen bezig houden met de vraag naar het wat en hoe van deze fascinerende verveling, tellen we in *Chorbuch* na tien nummertjes de overige zeventien af.

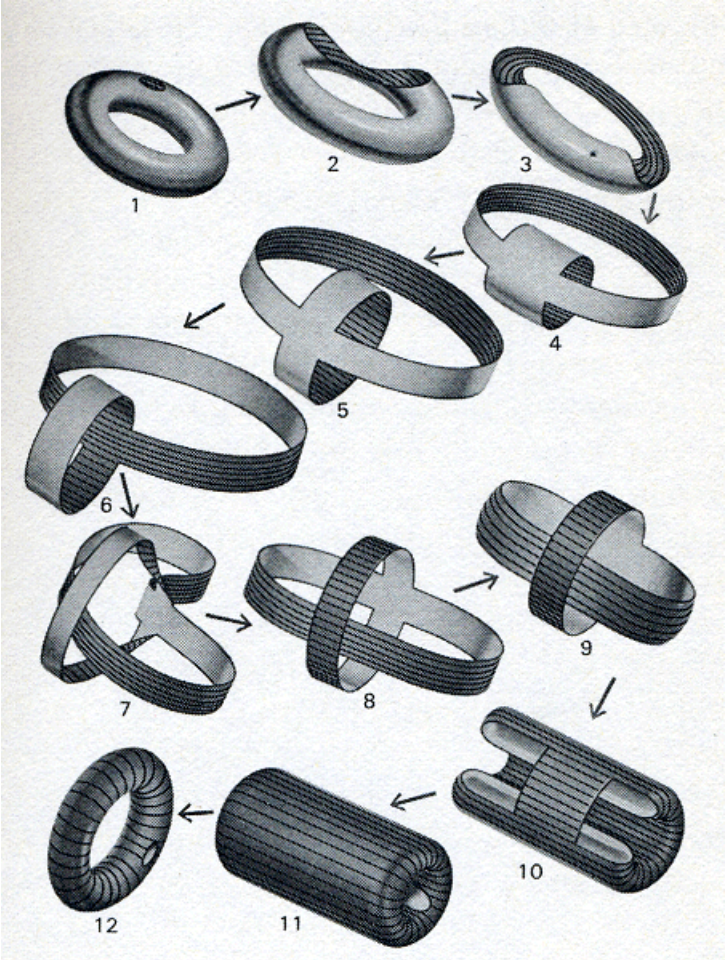
Toch rechtvaardigden deze tien nummertjes een bezoek aan de Waalse kerk in Amsterdam, want in zijn beste delen klinkt *Chorbuch* als de verkwikkende en bij uitstek kageliaanse dramatisering van wat het spook van het religieuze muziekbedrijf mag heten: het genre dat culmineert in Bachs meesterlijk gezette en meestal zeer zielig gezongen *O Haupt voll Blut und Wunden*.

Ondanks de herinnering aan het hysterische *Halleluja* aan het slot van *Erschienen ist der herrliche Tag*, het door een doodzieke Marlene Dietrich voorgedragen *Es ist genug* en het *Tod* en *Not* in een voordracht die deed denken aan een denkbeeldige uitvoering van de spreekstem uit Schönbergs *Pierrot Lunaire* door een in de *Mattheus Passie* getrainde

acteur van Baal (met megafoon!) - ondanks die herinnering ben ik er niet zeker van dat Kagel ‘in deze grote compositie de religieuze emoties uitdiept die latent aanwezig zijn in Bachs vierstemmige koraalzettingen’ (programmaboekje). En ook niet dat die emoties ‘achter de toenmalige muziektaal en het liturgisch ritueel verborgen bleven’. Zo eenvoudig ligt dat niet. Het Heidelbergse godshuis dat het volgend seizoen zijn gelovigen wekelijks op een van Kagels ‘koralen’ zal vergasten, moet wel erg oecumenisch zijn, want het theologisch gehalte van *Chorbuch* is op zijn zachtst gezegd particulier. Bachs koralen en Kagels *Chorbuch* verhouden zich tot elkaar als de werkelijkheid van een dagsluiter tot de werkelijkheid van een koortslijder. De tweede werkelijkheid heeft als bijzondere eigenschap dat zij op logische en lucide wijze absurd is, zonder dat deze absurditeit iets opzettelijks heeft. Deze paradoxale werkelijkheid is ook die van Kagel.

Chorbuch is, zoals bijna alle muziek van Kagel, in de eerste plaats theater: de dramatische interpretatie van ‘muzikaal gedrag’ in de meest algemene zin van het woord. De kenmerken van Kagels stijl zijn geen specifiek muzikale kenmerken. Niet zijn klankwereld heeft een onvervreemdbaar eigen syntaxis, maar zijn betoogtrant. Het is zinloos zich diepgaand met één maat Kagel bezig te houden want er gebeurt nu eenmaal niets in één maat Kagel. Sterker nog, er is nauwelijks een maat die ‘klinkt’. In de piano- en harmoniumpartij van *Chorbuch* stuit je op het verschijnsel dat iets wat per maat op klunzigheid lijkt, per episode werkt als een coherente mededeling, ondergeschikt aan een eigen, onwrikbare en, vooral, vanzelfsprekende orde. Het effect kan melancholisch zijn, morbide, spookachtig desnoods (soms het kwadraat van Satie en de late Liszt: functieloze drieklanken), maar nooit ridicuul of alleen maar spottend. Daarvoor is deze klunzigheid te scrupuleus en te precieus in scène gezet.

Om stukken als *Chorbuch* te beschrijven zou er zo iets als muzikale topologie moeten bestaan. In de wiskunde houdt de topologie zich bezig met de wijze waarop oppervlakken van model veranderen; topologisch bestaat er bij voorbeeld geen verschil tussen een voetbal en een aardappel, of



tussen een zwemring en de letter R. Tot de taak van de muzikale topologie zou behoren: een adequate beschrijving van de verhouding tussen Bachs koralen en Kagels *Chorbuch*. En wat te denken van - door Kagel hoorbaar bevestigend beantwoorde - vragen als: heeft muziek

een binnenkant? Heeft zij een voering? Kan zij klinken zoals een linkerhandschoen aan de rechterhand voelt?

De eerste opdracht voor toekomstige muzikale topologen luidt: ontwerp voor bijgaande afbeelding - het binnenstebuiten keren van een oneindig rekbare fietsband - een muzikaal equivalent, zodanig dat het eerste plaatje gelijk is aan Bachs koraal *Den Vater dort oben*, en het laatste plaatje gelijk aan Kagels gelijknamige Bridge-on-the-river-Kwai-achtige derivaat voor vierstemmig fluitend koor, piano en harmonium.

Is muziek oneindig rekbaar?

(1979)

Opperlandse muziek

Over de Dood en de Tijd is de titel van een compositie van Gilius van Bergeijk. Ondertitel: een hommage aan Franz Schubert. In Den Haag vond de eerste openbare uitvoering van het stuk plaats. Dat ging zo: eerst vlijde zich een zangeres in de bocht van een vleugel; zij zong *Der Tod und das Mädchen* van Schubert, maakte een buiging en verdween in de coulissen; daarna bleef het podium leeg; er werd een knop ingedrukt en het daarop volgende half uur klonken er luidsprekers; verfrommelde geluiden, zich ontbindende akkoorden en geknetter. Veel meer was het eigenlijk niet. Het was raadselachtig hoe zo weinig in zoveel tijd zo indrukwekkend kon zijn. Het leek Schubert wel.

Onderwerp van Van Bergeijks compositie is het zojuist genoemde lied *Der Tod und das Mädchen*. Nu ja, lied, het is meer een liedje. Liefhebbers van klassieke muziek kunnen dikwijls herkend worden aan hun laatdunkende opmerkingen over ‘de drie akkoorden van de popmuziek’. Dat Schubert vaak nauwelijks meer nodig heeft, daarover wordt gezwegen. Ook *Der Tod und das Mädchen* ziet er op het eerste gezicht uit als een brave harmonie-oefening waarvan er dertien in een dozijn gaan, wat bewijst hoe misleidend het notenbeeld kan zijn.

Het liedje begint met een koraalachtige inleiding voor de piano. Vervolgens maakt *das Mädchen* haar entree; zo te horen studeert zij voor operazangeres. In een enigszins geagiteerd ariosootje gebiedt zij de ‘wilde knekelman’ met zijn vingers van haar af te blijven. Dan neemt de aangesprokene, *der Tod*, het woord. Hij vleit het meisje, noemt zich haar vriend en zegt dat hij niet gekomen is om haar te

straffen. Zijn zingen is, net als dat van de Stenen Gast in Mozarts *Don Giovanni*, een bijzonder soort spreken; hij reciteert zoveel mogelijk op een en dezelfde toon. Zijn stem wordt gedragen door de piano die de draad van het openingskoraal weer heeft opgenomen. Tot slot nodigt de Dood het Meisje uit zacht in zijn armen te slapen. Op dat moment gebeurt er iets vreemds: het mineur, dat volgens de conventioneelste conventie met narigheid en bange voorgevoelens werd geassocieerd, slaat plotseling, als een blad aan de boom, in majeur om. De Dood als bevrijder is misschien een romantisch cliché, maar het muzikale equivalent daarvan is dat allerminst. Schubert zelf moet het ook als een prachtige vondst beschouwd hebben; zeven jaar later schreef hij in het naar *Der Tod und das Mädchen* vernoemde Strijkkwartet in d nog eens een serie variaties op het koraal.

Over de Dood en de Tijd zou een herschrijving van Schuberts lied genoemd kunnen worden. Deze herschrijving bestaat uit drie delen: *Het leven, De verleidingsscène van de Dood*, en ten slotte *De Dood* zelf. In elk van deze delen wordt de tegenstelling (leven en dood, mineur en majeur) die het dramatische moment van Schuberts lied definieert, opgeblazen en vertaald in een confrontatie van elkaar uitsluitende muzikale uitdrukkingsvormen.

Zo worden in *Het leven* elektronische geluiden - 'dood' geruis - gestemd volgens criteria die niets met elektronische muziek te maken hebben maar alles met Schubert. Het resultaat is aangrijpend. Stukje bij beetje, zo goed en zo kwaad als het gaat, worden uit een massief van samengeperste afvalgeluiden Schuberts akkoorden uitgehakt. Het lukt maar gedeeltelijk; de dood en het meisje zijn ruïnebewoners geworden. In het slotdeel, *De Dood*, gebeurt het omgekeerde. Er klinkt 'levende' muziek, gespeeld op een regaal, instrument dat in de operapraktijk van de

barok de exclusieve spreekbuis van de dood was. Maar deze levende muziek vernietigt zichzelf, want elke actie op het orgel veroorzaakt een tegenactie van knetterende elektronica. Aldus gaat Schubert ten onder in hetzelfde massief waaruit hij aanvankelijk werd gewonnen. Hoewel het procédé dat hier is toegepast, strikt genomen de consequentie van de voorafgaande delen is, moet gezegd worden dat de hardhandigheid waarmee dit is gedaan, de ondertitel van het stuk, een hommage, in een vreemd en dubbelzinnig daglicht stelt. Misschien is die hardhandigheid het gevolg van gêne, - de gêne van een componist die in *De verleidingsscène van de Dood* voor het eerst in zijn leven iets over schoonheid heeft willen zeggen.

In die verleidingsscène, het middendeel, vindt de herschrijving van Schuberts lied op zijn letterlijkst plaats. Het begint - alsof er een grammofoonplaat wordt gedraaid - met een integrale uitvoering van het oorspronkelijke lied. Alleen met het laatste woord dat gezongen wordt is iets vreemds aan de hand: het klinkt een halve toon te laag. Hierna wordt uitsluitend nog de tweede helft van het lied, het koraal van de dood, herhaald. De eerste herhaling lijkt op een sentimentele interpretatie van het lied; de ongelijk aangeslagen akkoorden doen een dweperige mevrouw achter het toetsenbord vermoeden. Dat het niet zomaar ongelijk aangeslagen akkoorden zijn wordt pas later duidelijk, als langzamerhand, in het begin nog bijna onmerkbaar, steeds meer noten van het origineel door nieuwe vervangen worden. Ook de duur van de noten verandert, waardoor de muziek op een uitgelubberde jas gaat lijken. De koraalmelodie wordt evenveel keren herhaald als er tonen nodig zijn om het laatste woord van de tekst stapje voor stapje een octaaf te laten dalen.

Twaalf herhalingen dus, en met de twaalfde herhaling is de verbijstering van de luisteraar compleet en de meta-

morfose voltooid: de alt is een soort Yma Sumac geworden, bas, tenor, alt en sopraan ineen; Schubert is via dweperige mevrouw, muziek met verkeerde noten en Skrjabinachtig gewapper veranderd in een zeezieke en aan evenwichtsstoornissen lijdende Weense dodecafonist; en pas nu is duidelijk dat de natuurlijke opname van een natuurlijk gezongen Schubert-lied niet natuurlijk was, maar een uitgesproken kunstmatige constructie, het opwindende resultaat van onopwindende, noeste vlijt.

Noeste vlijt is een parameter van Van Bergeijks muziek. Zijn compositie *D.E.S.* is een elektronische uitvoering van een pianosonate van Beethoven, synthetisch gewonnen uit één stukje band waarop één elektronisch toontje. Het klinkende resultaat - een montage van duizenden stukjes band waarop duizenden iets te lange, te korte, te hoge of te lage toontjes, want oog en oor waren de enige meetapparatuur - zou Opperlandse muziek genoemd kunnen worden: min of meer vanzelfsprekende muziek waarin reusachtige handicaps meeklinken. Soms zijn die handicaps ook zichtbaar aanwezig, zoals in een pianostuk dat uitgevoerd moet worden door een pianist wiens handen verbonden zijn met katrollen waaraan loodzware contragewichten zijn opgehangen. In zo'n stuk staat het spelen van een klein toonladdertje gelijk met het driehoog optakelen van een vleugel.

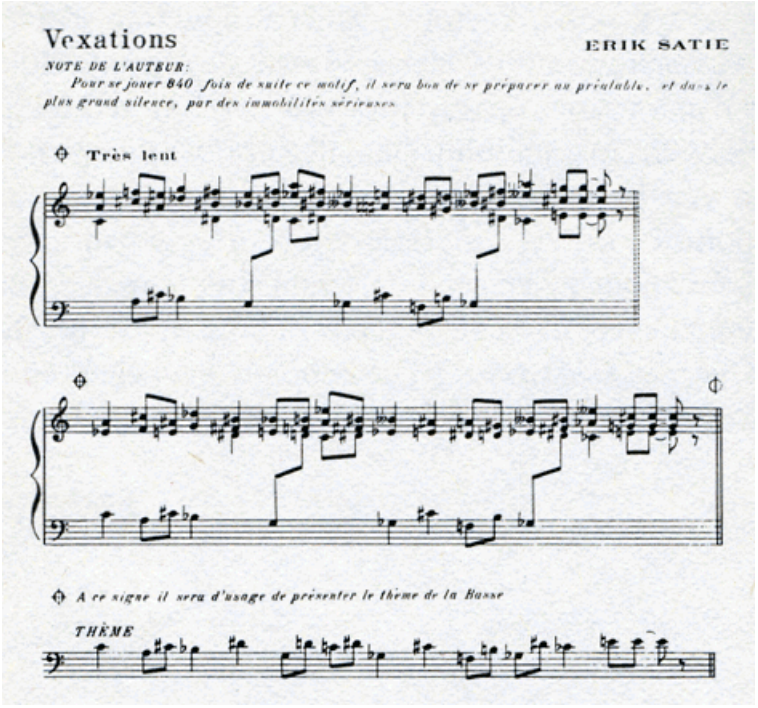
Ook de verleidingsscène van *Over de Dood en de Tijd* is Opperlandse muziek. De kunstgreep die hierin is toegepast en die ook *hoorbaar* is, is vergelijkbaar met de kunstgreep van *D.E.S.* De oorspronkelijke opname van het lied is, hoewel dat pas later blijkt, een montage van zes afzonderlijke opnamen: één van de stem en vijf van de pianopartij (elk pianoakkoord bestaat uit maximaal vijf tonen). Het principe van de metamorfose is in feite doodsimpel en elke bezitter van een bandrecorder bekend: een bandje dat

te snel (te langzaam) wordt afgedraaid klinkt te hoog (te laag) en is eerder (later) afgelopen. Van Bergeijk had in plaats van één bandje zes bandjes en hij manipuleerde ze verbluffend.

Een kenmerk van bijna alle elektronische muziek is dat zij het eindprodukt is van uiterst verfijnde apparatuur, van duizenden knoppen en relais, van zeer gecompliceerde schakelsystemen, van computers, van boeken vol cijfers, sommen en tabellen, van congressen, cursussen, workshops en symposia, kortom, van een input van PTT-, ITT- en NASA-achtige allure. Helaas bestaat de output zelden uit meer dan variaties op variaties van steeds dezelfde Space-Odyssey. En meestal blijft het alleen bij wat piep en knor. Gilius van Bergeijk is een van de zeldzame elektronische componisten die zelfs met een vooroorlogse bandrecorder nog kans zouden zien een interessant stuk te maken. Ik kan me voorstellen dat computercomponisten na het horen van *Over de Dood en de Tijd* de behoefte gevoelen om maar weer eens gewoon een telraam op een batterij aan te sluiten.

(1981)

Kwelling of plagerij

Het Franse woord *vexation* betekent plagerij, en niet zozeer, wat ik altijd dacht, kwelling. Invloed van het Latijn: de vechtjassen in Caesar en Tacitus kwelden elkaar; maar Satie blijkt toch minder hardvochtig. Of zijn Saties *Vexations* een plagerig eufemisme voor kwellingen?

Het stukje dat zo heet is een van de drie *Pages mystiques* die Satie in de jaren 1892-1895 componeerde. Het is een heel kort stukje en het is de vraag wat er het bijzonderste aan is: de noten zelf of de aanwijzing waarvan Satie deze vergezeld liet gaan. ‘Om dit motief 840 keer achtereen voor zichzelf te spelen is het goed zich voor te bereiden, en wel in de grootste stilte, door ernstige onbeweeglijkheden.’ Frieda van Tijn-Zwart vertaalde ‘immobilités’ destijds met het enkelvoudige ‘onbeweeglijkheid’ (in: Erik Satie, *Teksten*,

1976), maar in het Frans lijkt me het meervoud net zo dwaas als in het Nederlands.

Of is Saties aanwijzing in haar geheel dwaas? Ik geloof het niet, Saties grappen zijn nooit alléén maar grappen. Bovendien dateert het stuk uit (wat Cortot noemde) Saties 'période du mysticisme et des influences médiévales'. Hij was in die tijd huiscomponist van de Rose + Croix du Temple et du Graal, de door de wagneriaan Joseph Péladan aangevoerde afdeling der Franse Rozenkruisers, en vanaf 1892 stichter, leider en enige gelovige van de Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur. Misschien had John Cage, die *Vexations* een diep religieuze betekenis toedichtte, wel gelijk. Cage was ook de eerste die het stuk serieus nam. In 1949 liet hij in het Franse tijdschrift *Contrepoints* het manuscript van *Vexations* afdrukken en in 1963 organiseerde hij er in New York de eerste integrale uitvoering van. Tien pianisten speelden de 840 plagerijen in achttien uur en veertig minuten. Een toegangsbewijs kostte vijf dollar en voor elke twintig minuten dat je het volhield kreeg je vijf cent terug. Wie de uitvoering compleet uitzat kreeg bovendien een premie van twintig cent. (Het kostte zelfs de koppigste luisteraar geld, op zijn minst twee dollar. De geschiedenis vertelt niet of iemand dat bedrag haalde.)

Drie jaar later werd het experiment - inmiddels beschouwd als een toppunt van avantgardisme - herhaald in Berlijn, ditmaal met zes pianisten. Niet bekend is de duur van die uitvoering, wel dat een dame uit de marathonploeg bij haar tweede serie plagerijen naakt op het podium verscheen 'om de monotonie wat te doorbreken'. Vexation-à-strip? In elk geval begreep deze dame helemaal niets van de muziek van Satie.

Als men Saties aanwijzing naar de letter neemt, is er geen enkele reden om de 839 herhalingen van *Vexations* door meer dan één pianist te laten spelen. Tot die conclusie

kwam men weer een jaar later: in 1967 waagden Richard Toop in Londen en Reinbert de Leeuw in Amsterdam zich aan een solistische uitvoering. Toop deed er vierentwintig uur over, maar De Leeuw moest na 116 herhalingen de uitvoering al staken, want, zei de zaalhouder 's nachts om één uur, sluitingstijd is sluitingstijd. Volgens insiders was het ook nooit de bedoeling dat de 840 volgemaakt zouden worden. Zo bleef Reinbert de Leeuw het lot bespaard dat twee jaar later een pianist in Australië trof die na zeventien uur, vóór het passeren van de finish, in coma moest worden afgevoerd.

Wat is *Vexations* eigenlijk? Een stuk dat van muziekcritici sportverslaggevers moet maken? Een geval van Guinness? Een *école-secondaire*-grap? Conceptuele kunst? Een meesterzet op het gebied van auteursrecht?

En toch. Luister eens naar de muziek en je merkt dat er iets eigenaardigs aan de hand is. Bij voorbeeld dat het om een paar doodsimpele akkoordopeenvolgingen gaat en dat die niettemin in al hun doodsimpelheid moeilijk te onthouden zijn. De muziek tolt en tolt en beschrijft uitsluitend vicieuze cirkels. Hierin lijkt *Vexations* een radicale voorloper van Stravinsky's *Chanson russe*.

Wat is het geheim van zoveel monotonie? Om te beginnen de zogenaamde verminderde drieklank. De verminderde drieklank is de nietszeggendheid, karakterloosheid en stuurloosheid zelve en op twee na alle akkoorden die in de harmonisaties van het basthema gebruikt worden zijn verminderd. Bovendien is het verschil tussen de twee harmonisaties van het thema miniem: de bovenstem van de een is de middenstem van de ander en andersom. Monotoner kan het niet.

En dan is er nog een vraag: waarom 840 keer? Toeval, zou Cage denk ik zeggen, maar Satie kende de I Ching nog niet. Het getal 840 zou bij voorbeeld in verband kunnen

staan met het tempo waarin de muziek gespeeld moet worden, of bepaald kunnen zijn door getalsverhoudingen binnen *Vexations*. Wat de eerste mogelijkheid betreft: aangezien 840 deelbaar is door 24 zou de uitkomst van die deling kunnen staan voor het aantal plagerijen per uur, namelijk 35, en dat levert met 1¾ minuut per plagerij een mooi, traag tempo op. De tweede mogelijkheid is dat 840 het produkt van 20 en 42 is, waarbij 20 = aantal noten waaruit het thema bestaat (inclusief de overgebonden slotnoot en de rust) en 42 = 3 + 11 + 13 + 15 (de 3 delen waaruit het thema bestaat, de 11 verschillende tonen uit de chromatische toonladder waaruit het thema is opgebouwd, de 13 kwartnoten die de duur van het thema bedraagt, en de 15 verminderde septiemakkoorden die in elk van beide harmonisaties worden gebruikt). Waarom 20 maal en niet 20 plus 42 kan ik niet verklaren, misschien hebben de Rozenkruisers wel een heel bijzondere kabbala. Een stukje als *Vexations* bewijst een paar dingen: ten eerste dat je je zelf liever iets wijsmaakt dan in het toeval te geloven, en ten tweede dat hoe minder kunstwerk er is (zoals hier: een paar noten, een paar akkoordjes), hoe meer je ervan wilt weten en hoe meer je erachter zoekt.

(1983)

Een schok der herkenning (1)

Een festival (en een tijdsgewricht) dat het tot zijn voornaamste taken rekent de oorspronkelijke verschijningsvorm en, eventueel, het oorspronkelijke effect van historische kunstuitingen te reconstrueren, moet zich in verlegenheid gebracht voelen door een groep Japanse musici (het *Ensemble Gagaku* uit Tokio) die met moeiteloze vanzelfsprekendheid een avond lang proeven van 's werelds oudste orkestmuziek ten gehore brengt. Wat we als fascinerend besluit van het Holland Festival hoorden, was immers geen poging tot reconstructie, maar de authenticiteit van een duizend jaar oude, en duizend jaar nagenoeg onveranderd gebleven traditie.

Gagaku is de muziek van het Japanse keizerlijke hof en van de tempels van het sjintoïsme. Gagaku dateert uit de tweede helft van het eerste millennium en vindt zijn oorsprong in de verbinding van Indiase, Koreaanse en vooral Chinese invloeden. Op het hoogtepunt van zijn ontwikkeling moet het een samenraapsel van stijlen en vormen geweest zijn, maar in de negende eeuw kwam een gepensioneerde keizer, Soga, op het (voor ons) lumineuze idee orde in de chaos te scheppen. Hij ontwierp een standaard gagaku-orkest en verdeelde het repertoire in twee categorieën: *togaku* of ‘linkse’ muziek, een combinatie van Indiaas en Chinees, en *komagaku* of ‘rechtse’ muziek, een combinatie van Koreaans en Mantsjoerijs. In de daarop volgende duizend jaar heeft het gaandeweg gecodificeerde genre zich tegen de verdrukking in weten te handhaven.

Op het punt van streng gereglementeerde taakverdeling onderscheidt het gagaku-orkest zich niet wezenlijk van het standaardsymfonieorkest. Het slagwerk is er uit-

sluitend om de tijd te articuleren; het heeft geen koloristische functie, dus hoeft niet ‘mooi’ te zijn; het bronzen gongetje (shoko) klinkt iel, de grote trom (tsuri-daiko) dof en de kakko, een kleine, horizontale trom die het tempo reguleert en min of meer voor dirigent speelt, is alleen maar *precies* van timbre. De snaarinstrumenten spelen een ondergeschikte rol; ze beperken zich tot stereotiepe formules (vooral de so, voorganger van de populaire koto) of hebben een ritmische functie (de biwa, een soort luit). Wat de strijkers in het achttiende-eeuwse symfonieorkest zijn, zijn de blazers in het gagaku-ensemble: de fluiten, waarvan er één bij voorkeur in het piccoloregister giert, en de hichiriki's, een soort snerpende hobo's, vertellen slepend en stroef het eigenlijke verhaal en maken daarbij gebruik van gefixeerde toonreeksen op een wijze die doet vermoeden dat het erom gaat deze reeksen juist zo onherkenbaar mogelijk te maken. Er wordt bij voortduring ‘tegen de toon’ gespeeld en de heterofone verhouding tussen hichiriki's en fluiten (iets tussen een- en tweestemmigheid) is soms op zo tweestemmige wijze eenstemmig, dat het lijkt alsof we met een voorloper van Cornelius Cardews *Scratch Orchestra* te maken hebben. Het niet zelden ijselijke resultaat van deze samenspraak wordt in toom gehouden door de sho, een soort mondorgel (letterlijk: met zeventien rechtopstaande pijpjes) die in gagaku een functie vervult die vergelijkbaar is met die van het orgeltje in de muziek van Steve Reich. De sho speelt etherische akkoorden, vaak *clusters*, die de indruk wekken in de elektronische studio gegenereerd te zijn en die de melodieën van fluiten en hobo's in hun vlucht vangen.

Gagaku betekent letterlijk ‘verfijnde, elegante muziek’. Dit moeten we op gezag van kenners aannemen, want een steilere, onherbergzamere muziek is nauwelijks voorstelbaar. De hichiriki is beslist het minst elegante onderdeel

van het Japanse instrumentarium, en niet alleen voor westerse oren, getuige de elfde-eeuwse hofdame Sei Shonagon, die het geluid van dit ‘verschrikkelijke, snerpende instrument’ met dat van een herfstkrekel vergeleek en wier haren ‘die juist zo mooi waren opgemaakt’ bij de klanken ervan te berge rezen. Als de veel bekendere Japanse kamermuziek voor biwa, koto en shakuhachi kersebloesem en rijstwijn is, is gagaku harakiri.

Door zijn klankideaal, timing, melodische en harmonische structuur, frasering en alle bijbehorende expressieve kwaliteiten van deze formele eigenschappen heeft gagaku niets met exotiek of folklore te maken. Wat we in deze traditie herkennen is niet een archaïsch en fossiel curiosum en evenmin een toeristische attractie, maar de onvermoede belichaming van wat we op het eerste gehoor eigentijdse muzikale en esthetische principes noemen: de twintigste eeuw als muzikaal atavisme.

(1979)

Een schok der herkenning (2)

In een commentaar op *Drumming* heeft Steve Reich gewezen op de invloed die zijn verblijf in Afrika in 1970 op deze compositie heeft gehad. ‘Dit bezoek bevestigde mijn gevoel dat instrumenten en stemmen kunnen worden gebruikt om een muziek voort te brengen die rijker van klank is dan wat langs elektronische weg wordt geproduceerd, zo goed als het mijn aangeboren voorkeur voor slaginstrumenten bevestigde.’

Reich studeerde in Ghana bij Gideon Alorworye, meesterdrummer van de Ewe-stam. Drie jaar later liet hij zich door Nyoman Sumandhi in de geheimen van een andere exotische muziek, die van Bali, inwijden. In een opstel over zijn ervaringen met niet-westerse muziekpraktijken schreef Reich in 1973: ‘Deze belangstelling vind je nu bij componisten, bij uitvoerders en zelfs aan universiteiten, waar de belangstelling voor elektronica, zo kenmerkend voor de jaren zestig, langzamerhand plaats maakt voor een belangstelling voor *world music*.’

Met het woord *world music* plaatst Steve Reich zich in een Amerikaanse traditie, die teruggaat tot de jaren twintig van deze eeuw. In deze traditie horen componisten thuis als Harry Partch, Lou Harrison, de vroege Cage en Henry Cowell, de eerste die het begrip *world music* hanteerde. Boeken over Amerikaanse muziek behandelen deze componisten in hoofdstukken met titels als ‘The retreat from the west’. Soms wordt er nog een vijfde componist genoemd: Colin McPhee. Hij is de obscuurste van het gezelschap. Het kost moeite om iets meer dan de elf letters van zijn naam te weten te komen. De meeste naslagwerken over twintigste-eeuwse muziek noemen die naam niet eens.

Austin, auteur van een van de meest complete handboeken, behandelt hem in drie zinnen. In Mellers' standaardwerk over Amerikaanse muziek zoekt men in het register vergeefs zijn naam en hetzelfde geldt voor Hitchcocks *Music in the United States*. Ook Peter Yates, toch een man met enige onalledaagse interesses, zwijgt in alle talen. En zo gaat het met de meeste boeken, zelfs met lokale Amerikaanse literatuur. *American Composers Today*, een dictionaire uit 1949 waarin de onbenulligste details over de onbenulligste componisten te vinden zijn, maakt een sprong van een zekere Harl McDonald naar een zekere Quinto Maganini, - interessante heren, dat wel; de eerste gaat door voor een 'oprecht kunstenaar', houdt van 'af en toe een partijtje tennis' en mag graag in de Golf van Maine een baantje trekken; de tweede, wiens pasfoto een handelaar in tweedehands stofzuigers doet vermoeden, was president van de Kingsbury Machine Works, werd om zijn oorlogsinspanningen in deze functie enige malen eervol vermeld door de minister van land- en zeemacht en door admiraal Waesche, commandant van de Kustwacht, en kreeg ook nog vier keer de *Army-Navy 'E' Award* toegekend. Dit ter zijde, want McPhee komt in dit boek dus niet voor (en hoewel de dictionaire zich uitdrukkelijk de teboekstelling van Europese vluchtelingen ten doel stelt, Hanns Eisler al evenmin, want Eisler was in 1947 door het Comité voor Onamerikaanse Activiteiten op de zwarte lijst gezet en, gelukkig voor de samenstellers, bij het verschijnen van het boek net vertrokken. Maar ook dit ter zijde.)

Het oudste boek waarin ik iets over McPhee kan vinden is *American composers on American music*, een verzameling artikeltjes van componisten over componisten, geredigeerd door Henry Cowell. In dit boek, uitgegeven in 1933, worden enkele schaarse mededelingen over McPhee gedaan. Om te beginnen scheen McPhee in die dagen voor

een *left-wing composer* door te gaan; zijn improvisatietalent had zijn leraren versteld doen staan, maar hij wantrouwde zijn ‘natuurlijke handigheid’; als hij in conservatieve stijl had geschreven was het succes niet uitgebleven, maar in plaats daarvan schokte hij het publiek van Toronto in 1924 met zijn pianoconcert. In het boekje staan een paar notenvoorbeelden uit dit stuk. Het is typisch jaren-twintig-muziek: motorisch, toccata-achtig, ostinato, ritmische verschuivingen. Van de overige composities die de schrijver van het artikel noemt, valt er een op door de voor die tijd nogal ongewone bezetting: de *Sea Shanty Suite* voor bariton-solo, mannenkoor, twee piano's en zes pauken.

Grove's Dictionary (vijfde druk) en Vintons *Dictionary of 20th Century Music* verschaffen aanvullende informatie. Ook al niet zo veel trouwens. McPhee werd in 1901 in Montreal geboren en overleed drieënzestig jaar later in Los Angeles. Zoals zoveel Amerikaanse componisten van zijn generatie studeerde hij in de jaren twintig in Parijs. Zijn leraar daar was de inmiddels honderdjarige Paul Le Flem.

Eenmaal teruggekeerd naar New York stelde McPhee zich onder de hoede van Varèse. Een produktief componist was hij niet. Een complete lijst van werken heb ik niet kunnen vinden, maar veel meer dan vijftien of twintig zijn het er niet. In latere jaren is hij vooral als etnomusicoloog actief geweest. Hoe dat zo is gekomen staat te lezen in zijn boek *A House in Bali* (1946); het wordt klassiek in zijn soort genoemd. Een herdruk ervan verscheen in 1979 bij Oxford University Press.

‘Ik was een jonge componist, net terug in New York na een studieverblijf in Parijs. (...) Volkomen bij toeval had ik die paar grammofoonplaten gehoord die mijn leven geheel zouden veranderen.’ De schrijver vertelt dat hij die platen leende, steeds opnieuw draaide, ten slotte terug moest

geven, maar ze niet kon vergeten. Daarop nam hij het besluit om het land van hun oorsprong te bezoeken en scheepte in met bestemming Bali. Het plan was om er een paar maanden te blijven. Die paar maanden werden jaren, verdeeld over drie perioden tussen 1931 en 1938.

A House in Bali is niet het zoveelste verslag van een Indiëganger; het bevat weinig tempo doeloe, en als bijdrage aan de geschiedenis van het kolonialisme is het boek ook al verwaarloosbaar. McPhee bemoeide zich niet met andere westerlingen. Hij leerde alleen Maleis, Nederlands interesseerde hem niet. Uit kleine incidenten blijkt dat hij zich niet helemaal gedroeg zoals een blanke zich behoorde te gedragen. Hij wordt beleefd terechtgewezen door een hotelmanager die ziet dat hij niet achter maar naast een inlandse chauffeur in de auto zit, en zijn Madoerese *kokkie* zoekt een ander baantje omdat ze zich er niet mee kan verzoenen dat bij McPhee, anders dan bij de Nederlandse gezinnen waar ze gewerkt heeft, de Balinezen niet door de achterdeur binnenkomen. Van meet af aan heeft McPhee zich uitsluitend met autochtonen omgeven en velen van hen heeft hij uitvoerig geportretteerd. Nu was hij ook geheel afhankelijk van de plaatselijke bevolking want hij had zichzelf als opgave gesteld alles te leren van de Balinese muziek wat er te leren viel. Uiteindelijk heeft dat geleid tot het schitterende *Music in Bali* dat in 1966, twee jaar na zijn dood, verscheen. *A House in Bali* kan als de voorgeschiedenis daarvan worden gelezen.

Het eerste wat nu, vijfendertig jaar later, opvalt aan McPhees uitvoerige beschrijvingen van de gamelanmuziek, is dat ze als twee druppels water lijken op beschrijvingen van de muziek van componisten als Steve Reich. McPhee noemt de muziek van Bali ‘noch persoonlijk, noch romantisch’, ‘veeleer klank opgesplitst in prachtige patronen’. Hij houdt van ‘de minutieuze onregelmatigheden in

elke melodie', de melodie die zich 'steeds maar weer herhaalt als een grammofoonplaat waarbij de naald in een groef blijft steken, meedogenloos, zonder de geringste verandering van expressie'. 'Ik dacht dat ik een kleine afwijking in de melodie kon horen, maar ik kon niet zeggen waar.' De compositie die 'het laatste half uur één enkele herhaalde toon werd, een toon die resoneert en resoneert en resoneert boven de kletterende bekkens' doet denken aan *Bint* van Cornelis de Bondt. En in een recensie van Reichs *Music for 18 instruments* zal zeker ooit gesproken zijn van 'een gedifferentieerde techniek van elkaar afwisselende instrumenten' en 'het weven van stemmen rond en boven een melodie die ingesponnen wordt in een web van rijke, verfijnde versieringen'. Ook de beschrijving van de uitvoeringspraktijk komt bekend voor: 'De partijen afzonderlijk waren niet zo moeilijk; te zamen vormden zij een glinsterend, pulserend geheel, bijeengehouden dank zij de discipline van langdurig repeteren.'

Het zijn krasse overeenkomsten, al zeggen ze op zich zelf natuurlijk weinig. Er is nu eenmaal geen enkele muziek die zo beschreven kan worden dat de beschrijving geen andere dan juist die ene muziek dekt, en bovendien zijn de beschrijvingen van McPhee beschrijvingen van juist die eigenschappen van de Balinese muziek die voor *zijn* westerse oren, gevormd door westerse muziek, het interessantst zijn.

Maar het belangrijkste is nog niet gezegd: waarom McPhee niet laten rusten in het vredige graf der lexica?

Het antwoordt hierop moet gezocht worden tussen hoofdstuk vijfentwintig en hoofdstuk zesentwintig van *A House in Bali*. Daar ligt een gat van twee jaar, waarin McPhee zijn verblijf in Bali onderbreekt en tijdelijk naar Amerika terugkeert. Het was, om precies te zijn, de tweede onderbreking. De eerste, zes maanden na aankomst, was

van veel kortere duur. McPhee was naar Parijs teruggegaan maar kon daar niet meer aarden. Hij voelde zich opgesloten in concertzalen, ergerde zich aan de ‘stijve en gemechaniseerde’ orkesten, aan ‘de slepende bassen’ en het ‘loodzware slagwerk’, en ‘kon niet langer luisteren naar het eindeloze *legato* van de violen’. Later, tijdens zijn tweejarig verblijf in Amerika (waarover in *A House in Bali* met geen woord wordt gerept), trok hij zijn conclusie uit deze ergernis: in 1936 componeerde hij *Tabuh-tabuhan*.

Ik zou van het bestaan van het stuk niet hebben geweten als ik niet, op zoek naar iets heel anders, in een obscure collectie grammofoonplaten, beheerd door een bibliothecaris en door de zware gevels van een instituut aan het oog van de buitenwereld onttrokken, een grammofoonplaat met een opname van dit stuk had gevonden.[1] De hoestekst maakte nieuwsgierig: het stuk ‘werd geschreven nadat ik al vier jaar muzikaal onderzoek had gedaan op Bali, en het is voornamelijk geïnspireerd, vooral wat de orkestratie betreft, op de verschillende methoden die ik van de Balinese gamelan-techniek had geleerd. (...) *Tabuh-tabuhan* is (...) een Balinees meervoud met de betekenis van verschillende trommelritmen, metrische vormen, gong-interpuncties, gamelans en een overwegend slagwerkachtige muziek. (...) Hoewel *Tabuh-tabuhan* veel gebruik maakt van muzikaal materiaal uit Bali, beschouw ik het als een puur persoonlijk stuk, waarin Balinese en gecomponeerde motieven, melodieën en ritmen zijn versmolten tot een symfonische compositie. Balinese muziek komt nooit tot een emotionele climax, maar heeft toch een ongelooflijke, ritmische kracht

1 Later is mij gebleken dat in Amerika *Tabuh-tabuhan* in dezelfde uitvoering (Eastman Rochester Orchestra onder leiding van Howard Hanson) weer verkrijgbaar is. *Made in Holland* staat er op de grammofoonplaat in kwestie (Mercury ‘Golden Imports’ SRI 75116).

en symfonische golfbeweging en dit heeft mij bij de opzet van het stuk tot op zekere hoogte beïnvloed.'

Zelden heb ik mijn oren zo moeilijk kunnen geloven als toen ik deze plaat opzette. Voor de beschrijving van wat klonk kunnen de karakteristieken dienen die McPhee, onbedoeld, van de muziek van Steve Reich of *De Staat* van Louis Andriessen gaf. Dezelfde herhalingen, dezelfde accentverschuivingen, dezelfde ontwikkelingsloosheid, dezelfde piano's, xylofoon, marimba, lage harp, hetzelfde big-bandachtige koper, hetzelfde - vreemd genoeg - *on*exotische van de muziek, althans in het eerste deel. Pas achteraf besefte ik dat de verschillen eigenlijk veel groter zijn dan de overeenkomsten en dat die overeenkomsten vooral de buitenkant van de muziek betreffen. Maar bij 'herkenning' doen die verschillen niet zo ter zake; bovendien bleken de overeenkomsten tussen McPhee en componisten als Reich en Andriessen, hoe oppervlakkig ook, treffender dan die tussen McPhee en authentieke gamelanmuziek. Het is verleidelijk om te stellen dat Reich in zijn muziek consequenties trok uit de Balinese muziek die McPhee nog niet aandurfde. Toch is het, denk ik, onjuist om op die manier de ene componist tot een voorloper van de andere te maken, of de andere componist tot een navolger van de ene, zelfs als zou blijken dat Reich *Tabuh-tabuhan* ooit gehoord heeft. (Dit is niet uitgesloten. Uit zijn *Writings about music* blijkt in elk geval dat hij vertrouwd is met McPhees *Music in Bali*.)

In 'Kafka en zijn voorlopers' beschrijft Borges hoe hij, toen hij Kafka vaker begon te lezen, diens 'stem, of zijn gewoonten, [meende] te herkennen in teksten uit verschillende literaturen en uit verschillende tijden'. Hij noemt een aantal ver uiteenliggende voorbeelden en concludeert dat elke schrijver zijn voorlopers creëert en de lectuur van hun werk verfijnt en verandert: hij wijzigt onze opvatting

van het verleden. Wat voor de schrijver geldt, geldt ook voor de componist. Het is mogelijk dat er vijfenveertig jaar lang geen reden is geweest om *Tabuh-tabuhan* uit te voeren; dat het stuk al die tijd inderdaad alleen maar gehoord kon worden als 'bijna letterlijke vertaling' van 'Indonesisch idioom' (Austin). Nu we het stuk horen met oren die vol zijn van de nieuwe muziek van de jaren zeventig, wordt *Tabuh-tabuhan* 'een stuk zonder gelijke, een stuk dat op zich zelf voldoende is om McPhee tot een belangrijk componist te maken'. Het oordeel van de oude *Grove's Dictionary* (1954) is opeens weer actueel.

Misschien is er een orkest dat de daad bij dit woord wil voegen.

(1981)

Componisten over componeren

Dubbele gezichtspunten

Tot voor kort was de Amerikaan Elliott Carter een componist met een reputatie van horen-zeggen. Zijn muziek werd slechts bij hoge uitzondering uitgevoerd. Dit gemis is enigszins gecompenseerd door uitvoeringen van zijn Eerste en Derde strijkkwartet (1951, 1971) door het Arditti Quartet en van het *Double concerto* en *A mirror on which to dwell* door het ASKO-Ensemble. In het Stedelijk Museum vond bovendien een zes uur durende Carter-marathon plaats, waarop de componist zijn werk zelf toelichtte. Carter onderscheidde zich van de meeste van zijn collega-componisten door niet zijn toevlucht te nemen tot technische beschouwingen over ‘metrische modulatie’ of ‘luisterscenario's’, maar zich te bepalen tot beeldende beschrijvingen van zijn muziek. Karakteristiek is zijn toelichting op het Eerste strijkkwartet. ‘Het globale ontwerp [van dit stuk] werd ingegeven door de film *Le sang d'un poète* van Jean Cocteau, waarvan de droomachtige handeling geheel is gevat in een ononderbroken slow-motion-opname van het opblazen van een hoge schoorsteen op een leeg terrein. Op het moment dat de schoorsteen in stukken uit elkaar valt breekt het beeld af en volgt de rest van de film, waarna het beginbeeld weer verschijnt op het punt waarop het werd afgebroken. We zien dat de schoorsteen in de lucht uit elkaar valt en instort.’ En zo klinkt het stuk ook, zonder ook maar enigszins programmatisch te zijn.

Elliott Carter werd in 1908 in New York geboren. Alle stukken die nu typisch Carter genoemd worden dateren van na 1948, het jaar waarin hij zijn Sonate voor cello en piano schreef. Vóór die tijd componeerde Carter, als een goede leerling van Nadia Boulanger, muziek in neoklassie-

ke stijl, zoals *A holiday overture* (1944), de prachtige, in onvervalst Amerikaans C majeur getoonzette *Elegy* voor strijkorkest (oorspronkelijke versie voor strijkkwartet uit 1943) en de balletmuziek *The Minotaur* (1947).

- *Meneer Carter, in het Holland Festival is een aanzienlijk deel van uw oeuvre tot klinken gekomen. Toch gaat het maar om een paar concerten, men kan dus niet zeggen dat u per strekkende meter componeert*.

Elliott Carter: 'Muzikaal gezien leven we in een bijzondere tijd. De behoefte aan eigentijdse muziek is niet bepaald groot en het publiek is al evenmin talrijk. Er bestaat geen noodzaak tot het schrijven van grote hoeveelheden muziek en het is mijns inziens van meer belang in elk afzonderlijk stuk veel tijd en denkwerk te investeren. Bovendien zijn de mogelijkheden tot uitvoering nogal beperkt, dus ik besteed liever veel tijd aan de muziek die ik het liefste maak, stukken waarin veel gebeurt en dat vele op veel verschillende manieren. Hoewel mijn muziek zeer moeilijk speelbaar is trekt zij nog tamelijk veel uitvoerenden. Dus voel ik me gerechtvaardigd om deze houding aan te nemen en, als ik me met het strijkkwartet bezighoud, er niet meteen een reeks van zes te schrijven, zoals in de tijd van Haydn gebeurde.'

- *Een belangrijk deel van de functie van kunstmuziek - als ik het zo mag noemen - is overgenomen door pop, jazz en allerlei vormen van lichte muziek*.

'Wat je met populaire muziek hebt is dat het zo *prefabricated* is, zo routineus. Het hele idee routine is verkeerd, muziek moet het leven niet als routine voorstellen maar als de persoonlijke ervaring van het individu. Dat is ook een van de redenen waarom seriële muziek me steeds minder begon te bevallen, ik vond het te streng en te routineus. Vooral toen ik college over Schönberg gaf kreeg ik langza-

merhand het gevoel dat Schönberg in zijn twaalftoonmuziek een zeer conservatieve en conventionele componist was. Dat was nogal een teleurstelling. Hoewel ik onder de indruk van zijn vakmanschap was vond ik veel van zijn stukken nogal schoolmeesterachtig. Niet alles, *Erwartung*, sommige delen van *Pierrot Lunaire* en het Trio dat hij aan het eind van zijn leven schreef, zijn zeer opmerkelijk. Maar met de toepassing van de twaalftoontechniek begon het wel heel erg op Brahms te lijken, maar dan een stuk minder vitaal. En Brahms zelf is al niet zo vitaal.'

- *Toen u jong was had u uitgesproken het land aan klassieke muziek, of het nu Bach, Beethoven of Wagner was*.

'Ja, ik vond het allemaal zeer stoffig, zeer ouderwets, zonder de vitaliteit van eigentijdse muziek. Het laatste vind ik nog steeds. Hoewel ik nu wel van Bach en Mozart, en van Beethoven en Wagner houd, vind ik de grote composities van deze eeuw veel energieker en opwindender en vindingrijker. Het is iets van onze tijd, de levende uitdrukking van wat er tegenwoordig in mensen omgaat. De muziek van Stravinsky, sommige stukken van Schönberg, Webern, Berg, Ives voor een deel, of Bartók hebben iets zeer eigens dat je in klassieke muziek niet aantreft. Hoewel de moderne beweging in zekere zin al oud is. Wat ik bij voorbeeld goed aan Mozart vind is zijn onvoorspelbaarheid. Die kwaliteit mis je in minder goede muziek, in Telemann of Vivaldi. Je kunt raden hoe het verder gaat, dus waarom zou je dat nog willen horen? Het idee om zelf te componeren kreeg ik pas toen ik de *Sacre du printemps* hoorde.'

- *Aan een stuk als* The Minotaur *uit 1947 is nog goed te horen hoeveel u van de muziek van Stravinsky hield*.

'O ja, *The Minotaur* staat dichter bij Stravinsky dan enig ander stuk van me. Dat kwam ook door de samenwerking met Balanchine. Naderhand heeft trouwens iemand ont-

dekt dat ik in *The Minotaur* dingen deed die Stravinsky later in *Orpheus* zou doen. Niet dat het belangrijk is, ik ben er bovendien zeker van dat Stravinsky het stuk niet kende. Ik heb hem pas later persoonlijk leren kennen en toen ook mijn Pianoconcert aan hem opgedragen. Hij heeft tussen haakjes [in *Dialogues and a diary*] heel lovend over mijn *Double concerto* geschreven.'

- *Toen u uw Eerste strijkkwartet maakte had u besloten te componeren 'zonder u iets aan het bestaande publiek gelegen te laten liggen'. Dat was een reactie op de muziek die u tot dan toe geschreven had, zoals de Eerste symfonie en de* Holiday overture, *waarin u zich uit eigen verkiezing min of meer voegde naar de muzikale ontwikkeling van het doorsneepubliek.*

'Het was meer iets politieks. In die jaren voor de Tweede Wereldoorlog was ik nogal betrokken bij linkse activiteiten. Ik wilde muziek schrijven die verfrissend zou werken bij mensen die niet speciaal met het luisteren naar muziek waren opgevoed. Heel directe muziek. Maar ik kwam erachter dat je als je dat soort muziek schreef al evenmin werd uitgevoerd, althans in Amerika. En als je er dan een cowboyliedje in verwerkte kreeg je misschien wel een paar uitvoeringen meer, maar zo veel maakte dat ook niet uit. Bovendien kreeg ik het gevoel dat ik geen uitdrukking gaf aan wat me het meest in muziek interesseerde, dat ik serieuzere, veeleisender en boeiender dingen moest doen. Dat eerste strijkkwartet zoog me helemaal op, het werken eraan betekende heel veel voor me. Ik ben sindsdien nooit op mijn schreden teruggekeerd. De muziek die ik schrijf is de muziek die het meest voor mij betekent. Voor mij is het het belangrijkste wat ik kan doen. Het vereist veel aandacht, ook van de luisteraars, misschien zelfs te veel.'

- *Complexiteit is, dacht ik...*

'Mijn vrouw staat niet toe dat iemand in mijn tegenwoordigheid nog het woord complexiteit gebruikt. Maar

ik wil er graag over praten. Complexiteit is een zeer eigenaardig begrip. Kijk naar het gras waarop we nu zitten. Dat simpele gras is zeer gecompliceerd. Ik geloof niet dat mijn muziek, althans in haar globale werking, gecompliceerder is dan een stuk hout. Ik kan me voorstellen dat ze een uiterst gecompliceerde indruk maakt als je luistert naar alle niveaus waarop zij zich afspeelt. Dat heeft met de structuur te maken, met de klankdichtheid, met al die verschillende dingen die soms tegelijkertijd plaatsvinden. Maar dat is de weerspiegeling van de manier waarop ik mijn leven ervaar. We zijn altijd geconcentreerd op bepaalde aspecten van de dingen die we zien en denken en voelen, maar op het achterplan van onze geest zijn altijd nog andere dingen werkzaam, en juist doordat zij zich op het achterplan bevinden veranderen ze de onmiddellijke ervaring in iets anders. En dàt probeer ik te laten horen. Een sterk voorbeeld geeft Verdi in de tweede akte van Otello, waar Jago en Otello naar Desdemona kijken die bij de fontein staat terwijl de vrouwen een nogal lief nummertje staan te zingen. Er valt een schaduw over die muziek doordat Jago Otello jaloers probeert te maken. Die vorm van dramatiek interesseert me zeer. In veel van mijn muziek gaat het om dit soort dubbele gezichtspunten.'

- *Kunt u begrijpen dat er de laatste tien jaar een sterke reactie tegen de complexiteit en de dichtheid van de muziek in de jaren vijftig en zestig heeft plaatsgevonden*?

'Daar was ik zelf allang doorheen gegaan. De periode waarin ik als componist begon was niet ongelijk aan de huidige. De stukken waarover ik het zoëven had waren immers een reactie op die eenvoud. Voor mij is het dus niets nieuws, het is alleen maar een beetje vervelend.'

- *Maar eenvoud is toch geen maat voor betekenis*?

'Natuurlijk niet. Veel van Debussy en veel van Chopin is heel eenvoudig. Mijn muziek is ook niet consequent in-

gewikkeld. Het langzame deel van het *Double concerto* is uiterst simpel. Simpeler dan de meeste simpele muziek die nu geschreven wordt.'

- *Maar vindt u in het algemeen de nieuwe muziek dikwijls te eenvoudig*?

'Zo moet je er niet over praten. Ik doe dat in elk geval niet, al was het alleen omdat ik er te weinig van af weet. Een componist moet doen wat voor hem het meest betekent. Voor mijn jonge studenten [aan de Juilliard School in New York] die allemaal opgeleid zijn in het schrijven van seriële muziek, is het iets heel nieuws om in een consonante stijl te componeren. Dat hebben ze nooit geleerd. Toen ik studeerde moest ik net als Mendelssohn componeren en bij Nadia Boulanger in Parijs kreeg ik honderden harmonieen contrapuntoefeningen. Nu doen ze dat niet meer, nu beginnen ze meteen als Schönberg of zo te componeren, althans wat daarvoor door moet gaan. Ik begrijp dat het voor hen nieuw en dus aantrekkelijk is om in consonante stijl te componeren, maar voor mij heeft het geen enkele betekenis. Als ze zich eerst in traditionele technieken bekwaamd hadden, hadden ze het allemaal lang zo aantrekkelijk niet gevonden. Ik krijg nu steeds meer studenten die in een conservatief idioom willen werken. Omdat het volgens mij de taak van een leraar is om ervoor te zorgen dat zijn studenten dat wat ze zelf willen doen zo goed mogelijk doen, help ik ze daarbij. Een modulatie wat interessanter maken, hier een mol en daar een kruis bij zetten, ze zijn verbaasd om te zien dat ik dat ook kan. Voor mij is dat een soort tweede natuur. Het verontrust me dat het dat voor hen niet is.'

- *Uit eerdere uitlatingen van u heb ik begrepen dat u sterk gekant bent tegen minimal music, tegen de oogmerken en werking ervan. Maar bent u het er niet mee eens dat de muziek van bij voorbeeld Steve Reich de notie muzikale tijd opnieuw op scherp heeft ge-*

steld? Ik vraag dit omdat het begrip tijd in uw muzikale opvattingen - zij het op heel andere wijze - een belangrijke rol speelt.

'Ik ben niet tegen minimal music gekant, ik vind het gewoon vervelend. Om de eenvoudige reden dat de poging om mensen in trance te brengen - waar deze muziek het volgens mij in het beste geval op gemunt heeft - mij in ons soort democratische samenleving nogal gevaarlijk voorkomt. De idee van deze samenleving is namelijk dat mensen nadenken over wat ze doen, dat ze keuzen maken. Als dat op zachte wijze kapotgemaakt wordt, zoals dat vaak gebeurt in de reclame, die steeds maar weer hetzelfde herhaalt, dan lijkt het me dat we langzamerhand onze vrije wil inperken. Met politieke propaganda is het nog erger. Omdat ik de idiotie van iemand als Hitler heb meegemaakt, haat ik dingen die zich herhalen, want ze herinneren me aan die tijd. Het roept zeer sterke gevoelens bij me op. Hetzelfde geldt trouwens voor de invloed van het Oosterse denken. Dat is alleen maar een manier om de verantwoordelijkheid te ontlopen voor het leven in onze maatschappij. Je zou kunnen zeggen dat mijn muziek de ensemble-situatie van mensen die samenspelen dramatiseert. De betekenis van mijn muziek is voor een deel politiek, in tegenstelling tot die andere muziek, die mensen ervan weerhoudt om hun standpunt tegenover de maatschappij te bepalen. Ik geloof ook dat de geschiedenis van de landen die doordrenkt zijn van dergelijke filosofieën aantoont hoe gevaarlijk die filosofieën zijn. Ze zijn misschien goed voor de ziel, maar ze zijn nauwelijks goed voor het lichaam. Ik geloof dat op het moment dat een westerse componist zich oosters gaat gedragen, het oosterse triviaal wordt. Wat het ook is, Boeddha, het doet er niet toe, je moet er werkelijk in geloven. Het is geen uithangbord dat je een kimono aantrekt.'

- *Het begrip tijd is uw belangrijkste muzikale preoccupatie. 'De*

kwestie van muzikale tijd', heeft u gezegd, 'is veel belangrijker dan de bijzonderheden of de nieuwheid van het muzikale vocabulaire.' U vond dat de muziek wat de vernieuwing van het tijdsbesef betreft in gebreke was gebleven en vervolgens werd het denken in wat u noemt 'grootschaliger tijdsopeenvolgingen' uw belangrijkste onderwerp. Denkt u dat elk muzikaal tijdperk zijn eigen idee en gevoel van tijd heeft?

'Daar heb ik nooit precies over nagedacht, maar ik denk dat dat voor een deel wel waar is. De uitvinding van de metronoom, die mechanische tijd in sommige stukken van Mozart, zijn muziek voor mechanische instrumenten. Weet u, een deel van het drama in Mozarts muziek ligt in het contrast tussen een mechanisch tijdsgevoel en een menselijk tijdsgevoel. Dat is iets wat Alban Berg goed begrepen heeft, dat kun je bij voorbeeld aan de *Altenberg-Lieder* horen. Het puur mechanische kun je weer bij Stravinsky vinden. Stravinsky was een man met een maatlat. Het *rubato* telde hij uit. De werking ervan is zeer frappant, een soort kubisme waarin kromme lijnen door middel van een reeks rechte lijnen worden getrokken. Mijn muziek daarentegen wordt beheerst door een gevoel van *flow*, van stroming, meer dan door een snelle afwisseling van op zich zelf staande momenten. Het idee is eerder dat van Bergson, de tijd die als een rivier voorbijstroomt.'

- *Voor de waarneming van tijd is het geheugen belangrijk. Het beeld dat we van verstreken tijd hebben is vertekend. Je zou kunnen zeggen dat klassieke muziek met haar op expositie en herhaling gebaseerde vormen een uitstekend geheugen heeft en dat moderne muziek waarin nooit iets letterlijk herhaald wordt een slecht geheugen heeft*.

'Ik zou het anders zeggen. Dat klassieke muziek het materiaal letterlijk herhaalt om zo het verleden in herinnering te brengen, bewijst dat de luisteraar een slecht geheugen heeft. Voor de achttiende- en negentiende-eeuwse

mens moet de idee van orde en systeem heel opbeurend geweest zijn. Nu het leven zelf veel ordelijker is geworden, hechten we niet zo veel belang meer aan die orde. Mechanische dingen hebben het leven, op alle mogelijke manieren waar men vroeger geen weet van had, systematischer gemaakt. Het leven is daardoor vrijer geworden. We hoeven ons niet meer te concentreren op die orde en op het voortdurend in herinnering brengen van dingen. Misschien is dat de oorzaak van onze slechte geheugens. De ellende is alleen dat we, vooral in de kunst, altijd met beide uitersten van het spectrum te maken hebben. Aan de ene kant muziek die zich zelf eindeloos letterlijk herhaalt en aan de andere kant muziek die van begin tot eind zelfs het kleinste motiefje niet herhaalt. Beide zijn karakteristiek voor de twintigste eeuw. Toen ik over het probleem van muzikale tijd begon na te denken waren er twee dingen die me interesseerden. Het ene was de manier waarop de componisten van de Weense school - en tot op zekere hoogte leken zij daarin op Debussy - het gevoel van ritme en periodiciteit vernietigd hadden, het andere was die tiktak-tijd van Stravinsky. Die twee dingen wilde ik in één stuk combineren, de Sonate voor cello en piano is daar een vroeg voorbeeld van. Sindsdien heb ik alle mogelijke dingen uitgeprobeerd. Het *Double concerto* bij voorbeeld is volledig gebaseerd op kleine patroontjes van regelmatige ritmen, maar die patroontjes, die gelijktijdig gecombineerd worden, hebben wel elk hun eigen tempo.'

- *Het probleem van de muzikale tijd is dus vooral het probleem van de gelijktijdigheid van verschillende tempi*.

'Dat is juist. En het heeft ook met geheugen te maken. Een van de opmerkelijkste dingen is dat we in staat zijn om maat te houden, om een heel stuk lang een tamelijk regelmatig tempo vast te houden. Dat is één aspect ervan. Het andere is: wat herinner je je van wat je eerder gehoord

hebt, hoe vergelijk je het met wat je op dit moment hoort en hoe denk je dat de muziek verder gaat. Om dat te beheersen moest ik voor elk afzonderlijk stuk een speciaal vocabulaire ontwikkelen, iets wat vergelijkbaar is met wat vroeger een muzikaal thema heette. Het materiaal wordt voortdurend gevarieerd, maar zo, dat het toch weer gelijksoortig klinkt.'

- *Metamorfose*.

'Zoiets als een thema met variaties of de continue variatie van Schönberg. Maar dat is natuurlijk iets wat zijn oorsprong al in de late kwartetten van Beethoven vindt. Omdat we leven in een tijd waarin elke combinatie van tonen mogelijk is kies ik voor elk stuk een klein afgebakend gebied en binnen dat gebied beweegt het stuk zich. Zo heeft elke compositie zijn eigen gebied, afhankelijk van het beoogde karakter van de muziek. Vaak ook wordt de keuze van materiaal en techniek bepaald door het instrument. De viool bij voorbeeld suggereert met zijn vier losse snaren een heel ander gebied van harmonische structuren dan de piano in de *Night fantasies*. In de *Night fantasies* stond me iets Schumannachtigs voor ogen, iets waarin de dingen snel veranderen en verdwijnen, soms onstuimig en soms delicaat. Om dat te bereiken zoek je bepaalde contrasterende akkoorden en ritmen.'

- *Wat me het meest opviel in* Flawed words and stubborn sounds (A conversation with Elliott Carter, *door Allen Edwards) was dat u bij voorkeur in termen van expressie over muziek spreekt*.

'Ik vind het in elk geval niet verstandig om de indruk te wekken dat muziek niets uitdrukt. Ik heb nog nooit één noot geschreven, althans bewaard, die niet verzadigd van leven is. Niet dat ik weet wat dat precies betekent, maar ik heb er een heel sterk gevoel bij.'

- *Als ik u goed begrepen heb, beschouwt u uw muziek als de*

neerslag van levenservaringen. Ik vraag me af wat dat precies betekent. Is niet elke muziek dat op een of andere manier? En is muziek er niet juist voor om iets toe te voegen aan die levenservaringen in plaats van die te weerspiegelen?

'Natuurlijk moet muziek iets toevoegen. Het heeft geen enkele zin om bij voorbeeld een auto-ongeluk als een algemene ervaring aan te grijpen en van de indruk daarvan muziek te maken. De notie "neerslag van ervaring" is veel ingewikkelder. In elk geval heb je te maken met het individu dat zijn ervaring aangrijpt, die op een of andere manier verwerkt en in het patroon van zijn leven inpast en die vervolgens - onbewust, denk ik - gebruikt in de patronen van zijn muziek. In de manier waarop hij dat doet zit ook de benadering van de luisteraar verwerkt. Dat is een van de redenen waarom ik vroeger niet van klassieke muziek hield. Ik vond die muziek te beleefd, met te veel decorum omgeven. Eigentijdse muziek gaat een veel krachtiger confrontatie met het publiek aan. Maar het is waar, het belangrijkste probleem van elke artistieke activiteit ligt in het medium zelf en dat medium is ook deel van de ervaringen van het leven.'

- *In het boek van Allen Edwards schetst u een nogal somber beeld van de Amerikaanse cultuur. In de vergelijkingen met Europa die u steeds maakt klinkt een soort cultureel minderwaardigheidsgevoel door. Is het verschil tussen Europa en Amerika werkelijk zo groot*?

'Het begint al met de grootte van Amerika, cultureel gezien. Het land is zo uitgestrekt, zo onsamenhangend, en het ene deel van het land verschilt zo vreselijk veel van het andere... Bovendien bevinden componisten zich in een voortdurende staat van onzekerheid. Neem het geval van de National Endowment, een regeringsorganisatie ter ondersteuning van de Amerikaanse kunsten. Het hangt elk jaar weer van het Congres af wat er uit de bus komt.

Reagan ziet er niets in en wie zal zeggen of het over vijf, zes jaar nog bestaat. Een ander voorbeeld. Met mijn Tweede strijkkwartet, dat door het Juilliard Quartet gespeeld werd, heb ik indertijd de Pulitzerprijs gewonnen. Dat is een beroemde prijs, want hij wordt vaak een journalisten gegeven. De kranten deden er dus verslag van en onmiddellijk stroomden bij het Juilliard Quartet aanvragen voor uitvoeringen van het stuk binnen. Ze speelden het een paar keer, maar het publiek bleek steeds razend te worden. Dat ik voor zó'n stuk de Pulitzerprijs had gekregen, dat kon niemand zich voorstellen. Vanaf dat moment stuurde het Juilliard de aanvragers maar een grammofoonplaat van het stuk toe en daarbij een briefje met de vraag: weet u zeker dat u dit wilt horen? Volgens mij komt dat in Nederland niet voor. In Amerika wordt de jury van zo'n prijs gewoon voor krankzinnig versleten. In Amerika bestaat geen algemeen respect voor culturele autoriteit. De enige reden, volgens mij, waarom bij ons de moderne schilderkunst wijd en zijd bekend is geworden, is dat er veel geld mee gemoeid is. Men begrijpt dat Jackson Pollock twee miljoen dollar waard is. Dàt betekent iets en dus gaan ze kijken, zonder al te veel interesse.

Natuurlijk is er een kleine minderheid die kunst beoordeelt op een niveau waarop jullie het hier, denk ik, beoordelen. Maar er is een zeer grote meerderheid die dat niet doet, die haar oordeel alleen op geld baseert en die heel veel macht heeft. Daarom beding ik tegenwoordig zelf een zeer hoge prijs als ze bij voorbeeld een orkeststuk van me willen hebben, en tot mijn verbazing betalen ze die nog ook. Het betekent alleen nog niet dat zo'n stuk ook gespeeld wordt. Ik heb van zes orkesten de opdracht gekregen om mijn *Symphony of three orchestras* te componeren, maar er zijn er maar drie die het ook uitvoeren. Solti, die wel mijn *Variations* heeft gespeeld, doet het niet, want zijn ogen, zegt hij,

zijn niet goed en hij heeft geen tijd om de partituur te bestuderen. Ricardo Muti speelt gewoon geen moderne muziek en voor Giulini in Los Angeles geldt hetzelfde. Die orkesten hebben wel meebetaald, maar spelen is er niet bij. Ik zou er natuurlijk een schandaal van kunnen maken, maar Mr. Muti zou dan gewoon zeggen: wat is dat allemaal wat die Carter componeert, dat ellendige spul, die vreselijke muziek die niemand wil horen?'

(1982)

Hersenschim en blinde vlek

De componist Rudolf Escher werd in 1912 in Amsterdam geboren als zoon van een geoloog. Zijn vader, hoogleraar in Leiden, en de graficus Maurits Escher waren halfbroers. Het eerste deel van wat hij zijn 'bewuste jeugdjaren' noemt bracht hij op Java door. 'Van mijn vader kreeg ik daar de eerste muzieklessen. Een muzikale man. Speelde de Waldstein-sonate, de *Arabesques* van Debussy, Bach, *Intermezzi* van Brahms, onvergetelijk, door het geruis van de tropische regen heen. Onvergetelijk ook die dorpsgamelan in de nacht, ver weg in de binnenlanden van Java. Het was in Njawi, bij Djokjakarta. Dat moet een veel grotere indruk gemaakt hebben dan ik toen besefte. De zeldzame keren dat ik muziek droom, klinken er klokken, gongs, gamelan, maar altijd in het westerse toonsysteem.' Terug in Nederland bezocht hij het gymnasium. Aanvankelijk wilde hij kunstschilder worden maar zijn vader vond het beter als hij zijn school afmaakte. Toen hij in de vierde klas zat, was hij er 'op een goede avond, in een flits tijdens het tandenpoetsen' opeens zeker van dat hij componist wilde worden. Zonder iets van muzikale orthografie te weten had hij al composities voor piano en viool genoteerd. Nadat hij de volgende dag zijn ouders een puntsgewijs gecomponeerd memorandum van toelichting had voorgelezen, werd hem toestemming tot het uitvoeren daarvan verleend. Hij studeerde van 1931 tot 1937 aan het Toonkunst Conservatorium in Rotterdam, waar Willem Pijper zijn compositieleraar was.

In de jaren 1945-1946 was Escher als vast medewerker voor muziek en beeldende kunst verbonden aan *De Groene Amsterdammer*. Hij werd er opgevolgd door zijn vriend

Matthijs Vermeulen. Na een docentschap aan het Amsterdams Conservatorium was hij van 1964 tot 1975 wetenschappelijk hoofdmedewerker aan het Instituut voor muziekwetenschap in Utrecht. Het vak dat hij onderwees noemde hij *Aspecten van de hedendaagse muziek*, ondertitel: *Kenmerkende structuur- en vormcriteria in de muziek van de twintigste eeuw*. Zijn minutieus voorbereide colleges, die tot in het kleinste detail waren uitgeschreven, vormden dikwijls het onderwerp van verhitte discussies. Niet iedereen waardeerde het hoe hij op gezette tijden de vloer aanveegde met de 'beschrijvende musicologie'; niet iedereen hoorde graag dat hij het serialisme (weliswaar niet alleen, maar toch ook) 'een gewelddadige, revolutionaire beweging' noemde; en niet iedereen was het ermee eens dat de analyse van zeven minuten (*Nuages* van Debussy) of zelfs maar zes minuten muziek (*Improvisation sur Mallarmé I* van Boulez) een halfjaar in beslag nam.

In een gesprek met Escher blijkt alleen al het noemen van de destijds door Rudy Kousbroek in NRC *Handelsblad* geinitieerde discussie over eigentijdse muziek te werken als een rode lap op een stier. De componist kan zich nog opwinden over de 'ontstellende hoop onzin' die er door deze en gene weer werd verkocht, en meer in het algemeen over 'het door polemiek verziekte klimaat', 'over discussies en forums die tot niets, hoogstens tot spraakverwarring leiden'.

Escher: 'Iedereen leutert maar mee en niemand die op het idee komt van: misschien weet ik er eigenlijk te weinig van. En alles wordt gedrukt. Dat is trouwens een van de redenen geweest dat ik me zo grondig in de problemen van de twintigste-eeuwse muziek ben gaan verdiepen. Een andere reden was - en ik heb het nu over zo'n jaar of twintig geleden - dat ik me verzette tegen de wijze waarop mijn

generatiegenoten de discussie meden en zich, zo gauw bij voorbeeld de naam van Boulez viel, tevreden stelden met een sneer. En ik dacht: nee, er is toch iets aan de hand. Ik wist nog niet direct wat, maar als je ergens over mee wilt praten...

Achteraf heb ik wel eens het idee dat ik een stuk van mijn leven heb verdaan. Met boekjes lezen. En boekjes over boekjes, die ik net zo goed niet had kunnen lezen. Het Franse structuralistische vuurwerk...

Ten slotte blijkt je oordeel dan toch vrij negatief te zijn, maar tegelijkertijd constateer je dat die hele seriële neurose met al zijn destructieve tendensen een hoogst boeiend verschijnsel is geweest. Als je die drang tot destructie in een groter verband ziet, dan stuit je op een zeer primitief verschijnsel, dat op zich zelf niet negatief is. Bij primitieve stammen kwamen soms mythen voor die gebaseerd zijn op de terugkeer van een voorbije periode. Opdat er nieuw leven kan ontstaan, moet periodiek de bestaande orde vernietigd worden. Misschien is het wel een oermythische zaak waarmee we hier te maken hebben.'

- *Wat zijn de consequenties die je als componist verbindt aan je theoretische bevindingen*?

'Ik heb natuurlijk de behoefte om het anders te doen. En met dat anders doen ben ik nu al zo'n kleine veertig jaar met vallen en opstaan bezig. Want als je me zou vragen, zie je de toekomst van de muziek erg rooskleurig in, dan moet ik zeggen, nee. Ik meen namelijk begrepen te hebben dat het repertoire aan mogelijke muzikale patronen niet onuitputtelijk kan zijn. Alle componisten ervaren dat aan den lijve: het wordt steeds moeilijker om te componeren. Er is geen sprake van dat we nog met zo'n gemak muziek kunnen schrijven als Mozart bij voorbeeld. Dat zie je nergens meer. Componisten die dat wel doen, blijken gewoon van mindere orde. Neem nou Hindemith, die zo nodig in de

trein nog fuga's moest poepen. Of een componist die goed van start is gegaan, zoals Britten; diens muziek is toch ook steeds meer van clichés aan elkaar komen te hangen. Of Henze, of Penderecki met zijn glissando's.'

- *Kun je toelichten waarom 'het repertoire aan mogelijke muzikale patronen' niet onuitputtelijk zou zijn? Wat bedoel je met patronen*?

'Met muzikale patronen bedoel ik, in de meest algemene zin, alle als *Gestalt* waarneembaar gestructureerde eenheden op melodisch, harmonisch en ritmisch gebied, die duidelijk onderscheidbaar zijn van andere, soortgelijke muzikale eenheden. Het gaat daarbij vooral om die onderscheidbaarheid. Aangezien reeds op grond van een uitgebreide repertoirekennis - waarmee ik bedoel: goed gespreid in structuralistisch opzicht - en op grond van goed getrainde hoorervaring kan worden waargenomen dat de mogelijkheid tot het genereren van dergelijke onderscheidbare muzikale patronen snel afneemt naarmate een antitonaal gerichte chromatische densiteit van de harmonische structuur toeneemt, en aangezien iedere hedendaagse componist weet dat het nu eenmaal deze tendens is geweest die de hoofdstroom van de muzikale-creativiteit-na-Wagner heeft beheerst, dan volgt daaruit dat "het repertoire aan mogelijke muzikale patronen" begrensd moet zijn. De begrenzing wordt gevormd door de organisatie van het zenuwstelsel, waaraan de perifere organen - ogen, oren, neus et cetera - onderworpen zijn. De zintuigprocessen worden door het centrale orgaan gestuurd en werken daarom selectief. Op wetenschappelijk niveau is de hele kwestie te herleiden tot de controverse tussen het behavioristische standpunt: de respons wordt bepaald door de stimuli, en een moderne, holistisch georiënteerde gedragspsychologie die leert - zoals Dr. Droogleever Fortuin het zegt in haar afscheidscollege *De neuroloog tussen Scylla en*

Charybdis - “dat de oppervlakte van het lichaam”, waarvan de zintuigen deel uitmaken, “geen informatie doorgeeft van buiten naar binnen, maar dat informatie ontstaat binnen het organisme, afhankelijk van de organisatie van het zenuwstelsel. We gebruiken de lichaamsoppervlakte niet van buiten naar binnen, maar in omgekeerde richting, van binnen naar buiten”. Culturen zijn produkten van structuur en organisatie van het menselijk brein, niet optelsommen van prikkelverzamelingen.’

- *Herken je geestverwanten*?

‘Ik zie er niet zo veel, althans in Nederland niet. Tot mijn verrassing geloof ik sinds kort een medestander te hebben in Tristan Keuris. Uit wat ik over hem gelezen heb, uit de gesprekken die ik met hem heb gevoerd en uit zijn *Sinfonia* begrijp ik dat hij ongeveer dezelfde problemen signaleert als ik. Andere Nederlandse namen zou ik niet weten. Dat klinkt misschien wat vreemd; je zou kunnen vragen: en je generatiegenoten dan? Met geen van hen heb ik ooit enige verwantschap gevoeld. De enige met wie ik mij wel enigszins verwant voelde, ook op algemeen cultureel gebied, was een man van een oudere generatie, Matthijs Vermeulen. Ik zeg met opzet enigszins, want zijn geloof aan de mogelijkheid van “melodie los van het akkoord” heb ik nooit gedeeld. Zoiets is natuurlijk wel mede bepalend voor de graad van verwantschap. En wat de generatie van 1955 betreft, met enkelen van hen heb ik mij een tijd lang in zoverre verwant gevoeld dat ik hun drang tot vernieuwing deelde. In hun gelederen is al sinds vele jaren een kentering duidelijk waarneembaar, maar componisten van die generatie, ook in het buitenland, die zich openlijk en zonder grimassen overgeven aan een meer tonaal gericht muziekdenken - hoe chromatisch dat verder ook mag zijn - nee, dat zie ik niet. Ik zie dat ze zich in allerlei bochten wringen om hun honger naar tonaliteit met alle

mogelijke drogredenen legitiem te maken. Tonaal fragment als *objet trouvé* - meestal heeft het daar niets mee te maken -, tonaliteit als dubbele bodem, de nieuwe privétonaliteit van Peter Schat, en dat soort kreten. Bovendien zijn de resultaten van dat tonale componeren doorgaans bijzonder bedroevend. Dan begrijp je dat de avant-gardemensen die rond 1950 jong waren - althans een deel ervan, niet Berio of Maderna en zo - blijkbaar nooit geleerd hebben om een gewone, goed klinkende, muzikale structuur te maken. En op middelbare leeftijd worden ze daar nu door hun geweten toe gedwongen omdat, kort gezegd, ook bij deze componisten de hoorfysiologie sterker is dan de destructief gerichte dogma's. In het eerste nummer van *Key Notes* las ik over Reinbert de Leeuw dat die de grootste moeite had om een drieklank te schrijven. Dat vind ik psychologisch een heel merkwaardige uitspraak. Juist van hem, omdat hij zich meer en meer als een zeer veelzijdig en ondogmatisch musicus ontwikkelt.'

- *En de tonaliteit van de minimal music*?

'Zoals je weet geloof ik niet in verschillende soorten van tonaliteit, dus ook niet in een speciale, voor minimal music geldende tonaliteit. Hoe die tonaliteit in die muziek wordt *gebruikt*, weet ik niet. Ik heb er alleen over gelezen. Maar uit de beschrijvingen vrees ik te moeten opmaken dat dit op een nogal infantiele manier gebeurt.'

- *Sommige mensen, misschien zelfs wel de meeste, noemen je* Blaaskwintet *uit 1967 atonale muziek. Zelf vind ik het stuk niet zo atonaal, of misschien: net zo weinig atonaal als bij voorbeeld Schönbergs* opus II.

'Ik ook, maar een vergelijking met Schönbergs *Blaaskwintet* zou absoluut niet meer opgaan. Dat kwintet van mij noem ik geen atonale muziek, omdat het niet *anti*tonaal gedacht is. Antitonaal ga je componeren wanneer je zo overtuigd bent van de noodzaak om het tonale systeem - in

de ruimste zin van het woord - te doorbreken, dat je coûte que coûte dingen opschrijft waarvan je weet dat ze van seconde tot seconde je tonaliteitsgevoel in de war brengen.

Dat móet je ook doen, omdat atonaliteit, hoorfysiologisch gezien, niet bestaat. Het komt er op neer dat je, wil je de indruk van atonaliteit geven, *alles* moet doen om de natuurlijke tonaliteitsvormende processen tegen te werken. Het is een volkomen negatief compositieprincipe. Destructief. Dat wil niet zeggen dat je geen onderscheid kunt maken tussen componisten die zich daar wel en niet effectief mee beziggehouden hebben. Webern vind ik nog altijd de top van het antitonale componeren. Die begreep dat het gehoor nergens zo gauw vermoeid van raakt als van een doorlopend antitonale chromatische brij. Vandaar die korte stukken, vandaar die uitdunning van de chromatiek. Bij Webern is alles waarneembaar. Bij Schönberg ligt dat anders. Ik zou dat zelfs aan de hand van bij voorbeeld *Pierrot Lunaire* experimenteel kunnen aantonen. Ik zou bepaalde passages, in het bijzonder die in laag frequentiegebied, kunnen herschrijven in een harmonisch percipieerbaar systeem en het effect zou tien keer zo groot zijn. Al krijg je dan natuurlijk wel een andere compositie. Dat geldt overigens niet alleen voor vrij-atonale of dodecafonische muziek van deze complexe structuur, maar dat geldt evenzeer voor al die chromatische, maar tonale muziek die omstreeks 1930 in heel Europa werd geschreven. Die treurige, jengelende contrapuntiek, met af en toe een tonaal referentiepuntje, en dan bij voorkeur voor groot orkest, met veel kletsboem. Nee, dat is het in elk geval ook niet.'

- *Je hebt me verteld dat je na het* Blaaskwintet *en* Univers de Rimbaud *uit 1969 bewust weer minder chromatisch bent gaan componeren*.

'Ja, bepaald. Ik geloof dat het gebruik van verticale chromatiek als harmonisch expressiemiddel effectiever

blijft als je er zuinig mee omspringt, althans antitonaal gerichte chromatiek. Alles is een kwestie van tegen elkaar afwegen. Lang werkt ten opzichte van kort, snel ten opzichte van langzaam, et cetera. De *Sinfonia* is zeker minder chromatisch, in de eerdergenoemde zin van het woord. En waar het wel sterk chromatisch is, het derde deel dus, daar heb ik bewust het voorbeeld van Webern gevolgd door de structuur ijl te houden. En wil je complexer zijn en meer beweging hebben: niets is zo vervelend als een muziek die op papier hupse beweeglijkheid suggereert en die je in werkelijkheid confronteert met een chromatische pap die volledig in tegenstelling met die bedoelde beweging is. Je kunt nu eenmaal niet aan willekeurig welk materiaal willekeurig welke beweging opleggen. De walsjes uit Schönbergs *Von heute auf morgen*, dat zijn helemaal geen echte walsjes. Een wals is meer dan alleen maar het hoem-pa-paschema.'

- *Waar je zelf atonale structuren gebruikt, doe je dat dus alleen in contrast met tonale structuren*.

'Atonaliteit kan uitstekend werken. Je moet de zaak alleen niet omdraaien en met Stockhausen zeggen dat tonaliteit een Sonderfall van atonaliteit is, want zo ligt het hoorfysiologisch nu eenmaal niet.'

- *Naar aanleiding van de première van je* Sinfonia, *een halfjaar geleden in het Concertgebouw, karakteriseerde Dick Hillenius je stuk als een compositie die vijftig of meer jaren van de muziekrevolutie negeert*.

'Ons witgekraagde blootborstje... wat een onzin. Alsof de *Sinfonia* zonder het *Blaaskwintet* zou kunnen, en of het *Blaaskwintet* zelfs maar denkbaar is zonder de muzikale ontwikkeling van deze eeuw, zelfs zonder de seriële ontwikkeling.'

- *Toch vraag ik me af of Hillenius hetzelfde over het* Blaaskwintet *gezegd zou hebben*.

‘Zeker niet. Ik denk dat het *Blaaskwintet* hem voldoende avantgardistisch had geklonken - het is een modemannetje - om er iets goeds over te zeggen. Natuurlijk niet dan na eerst om zich heen gekeken te hebben of het van zijn muziekvriendjes wel mocht. Maar bij de *Sinfonia* zat hij naar zijn idee veel safer, gewoon omdat de harmoniek in dit werk soms mild en welluidend is en daar is je stuk dan onmiddellijk mee veroordeeld. Alleen uit die fluitsolo, schreef hij, zou een nieuwe muziek kunnen ontstaan. Een dilettantistische opmerking. Want die fluitsolo bestaat grotendeels uit volgens additieve principes - zoals je die bij Debussy al aantreft - gemonteerde melodische eenheden die in dat hele deel en ook in het eerste deel in *harmonisch* verband voorkomen. En wat blijkt hier nu uit: dat Hillenius de harmonie gewoon niet heeft waargenomen. Maar als hij niet lastig gevallen wordt door akkoorden, en die zijn heel wat moeilijker waar te nemen dan ruisblokken, dan kan hij dat melodietje verwerken en daarover het kletspraatje verkopen dat daaruit een nieuwe muziek zou kunnen voortkomen. Dat kan nooit. Het lot en in zekere zin het noodlot van onze westerse muziek is nu juist de harmonie. Een eenstemmige melodie kan geen uitgangspunt zijn voor een nieuwe muziek. Het probleem is: wat doen we in de toekomst met onze harmonie. Daar gaat het om.’

Ik probeer, los van mijn esthetisch oordeel over de *Sinfonia* (een prachtig stuk), een enigszins technische kritiek op de compositie te formuleren en kom onder meer tot de conclusie dat ik de metrische en ritmische structuur niet in overeenstemming vind met de toonhoogtestructuur.

Escher: ‘Eigenlijk wel jammer dat jíj dat nu zegt. Ik zou het leuker gevonden hebben als jij nu juist wel had gehoord wat ik hiermee beoog.’

- *Ik vind dat in het* Blaaskwintet *de verschillende muzikale elementen beter op elkaar afgestemd zijn*.

‘Dat kan ik zelf niet vinden. Maar ik denk dat jij te veel periodiciteit naar je zin herkent.’

- *Waar het mij vooral om gaat: opent je* Sinfonia, *als creatief antwoord op de muzikale problemen waarmee je geconfronteerd wordt, niet in mindere mate nieuwe wegen dan het* Blaaskwintet *dat deed*?

‘Dat ben ik natuurlijk niet met je eens. Ik geloof nu eenmaal dat het muzikale tekenrepertoire beperkt is. Bovendien wil ik het allemaal niet zo aperiodisch meer, en zo zonder referentiepunten. En dan kom je op gewone formules terug die er altijd geweest zijn, al klinkt de invulling van die formules heel anders. En so what? Dat is de consequentie. Voor mijn eigen geweten sta ik zo zuiverder dan wanneer ik het anders zou doen.’

- *Maar neem je daardoor niet in zekere zin afstand van de weg die je na het* Blaaskwintet *had kunnen inslaan*?

‘In zekere zin, ja. Maar niet door dik en dun. Want ik vind zo'n derde deel van de *Sinfonia* helemaal op het *Blaaskwintet* aansluiten.’

- *Maar vooral zo'n eerste deel*.

‘Ja ja, maar daar wilde ik een heel andere structuur en dat moet dan toch ergens uit blijken. Dat eerste deel is overigens impulsief ontstaan, impulsiever dan dat gewoonlijk bij mij gaat.’

- *Je hebt gezegd dat noch het* Blaaskwintet, *noch de* Sinfonia *zonder de seriële ontwikkeling denkbaar zou zijn. Op welke aspecten van je muziek zou je wijzen in verband met seriële beïnvloeding*?

‘In de eerste plaats op het additieve karakter ervan, verder op het athematische compositorische denken - een procédé dat ik nu als één mogelijkheid naast andere mogelijkheden beschouw - en ten slotte op het werken met kleine intervalpatronen die de melismatiek bepalen, met ritmische en harmonische patronen en vooral de wijze

waarop deze patronen, deze *units*, gepermuteerd kunnen worden. De meest fundamentele structuureigenschap van het *Blaaskwintet* is die van de continue variatie.'

- *De structuurprincipes die je noemt zou je ook in verband met Debussy kunnen brengen. Is het niet vóór alles het constructivisme, de bewuste planning van de compositie die met het serialisme in verband moet worden gebracht, meer dan de principes zelf*?

'Ten dele. Bewuste planning en constructivisme hebben ook buiten het serialisme wel eens een rol gespeeld. Maar ik wil wèl benadrukken dat mijn hernieuwde interesse in Debussy in hoge mate bepaald is door mijn confrontatie met het serialisme. Debussy heeft voor mij verschillende betekenissen - gedeeltelijk hàd, moet ik zeggen, want die betreffen tegenwoordig al lang niet meer zijn hele esthetiek. Voor een deel nog maar kan ik die de mijne noemen; het hele symbolisme van *Pelléas et Mélisande* bij voorbeeld, daar heb ik geen enkele boodschap meer aan. De openbaring die Debussy in mijn jeugdjaren is geweest ging altijd gepaard met een "technische" verwondering: hoe lapt-ie het, hoe krijgt-ie het voor elkaar om op zó andere dan de gangbare manieren muzikale structuur en vorm te creëren. Maar het analytische apparaat dat voor een poging tot antwoord op die vraag nodig was, is mijns inziens pas na de oorlog ontstaan. Niet zozeer door de wijze waarop bepaalde seriële componisten zich met Debussy geoccupeerd hebben, zoals Stockhausen, Boulez en Eimert. Persoonlijk heb ik veel meer gehad aan de benaderingswijze waarmee ik kennis heb gemaakt via bepaalde takken van de moderne linguïstiek. Toen heb ik gedacht: tot welke conclusies kom ik nu zelf als ik volgens analoge methoden te werk ga. Ik heb, zoals je weet, van enkele composities van Debussy zeer minutieuze analyses gemaakt en ik meen met behulp van dit nieuwe gereedschap tot een nieuw inzicht te zijn gekomen in de structuur van bepaalde, in het algemeen als zeer im-

pressionistisch gedoodverfde stukken van Debussy, wat ze kennelijk absoluut niet zijn. Mijn relatie tot het serialisme loopt dus voor een belangrijk deel via Debussy. Of andersom.'

- *Ik heb dikwijls gemerkt hoe het je ergert dat jouw naam steeds maar weer met Debussy wordt verbonden*.

'Dat etiket heb ik bepaald nooit willen hebben en àls ik het al ooit verdiend heb, dan nu al jaren en jaren niet meer. Het zal allemaal wel met mijn onvoorzichtige gedrag van vroeger te maken hebben. Na de oorlog, vanaf het moment dat ik als componist een beetje naar voren kwam - want in de oorlog heb ik me vanaf het moment dat de Kulturkammer werd geïnstalleerd gedekt gehouden -, en ook al voor de oorlog heb ik nogal wat over Franse muziek gepubliceerd en getamboereerd op de noodzaak om de destijds overwegend Duitse instelling van het officiële Nederlandse muziekleven een beetje in te dammen ten gunste van de Franse muziek. En verder heb ik nogal wat Franse teksten gecomponeerd. Daardoor was ik meteen een zogenaamd "fijnzinnig" componist, aangezien het een oergoeiig idee van vele Nederlandse muziekcritici was en is dat Frans synoniem is met verfijnd en verfijnd met Frans. O, die Fransen zijn zo'n fijnzinnig volkje, dat hebben we in Algerije wel gezien.

Dat ik wel degelijk gefascineerd was door Debussy wil ik daarmee niet ontkennen. Integendeel, hij was een grootse ontdekking voor me. Maar meer een mysterie, van: hoe lapt-ie het hem, dan dat ik ooit het gevoel heb gehad dat ik daar persoonlijk zoveel aan zou hebben. De meeste affiniteit met Debussy voelde ik nog op het punt van muziekgeworden natuurcontemplatie, iets wat je bij componisten zelden aantreft, maar waartoe ik zelf, vooral in mijn jonge jaren, zeer sterk geneigd was. Al had ik altijd het gevoel dat je niet nòg eens *La mer* kon schrijven. Nu geloof ik dat het

best zou kunnen, maar, o wee, de sluizen van de impressionistische breedsprakigheid zouden zich weer helemaal openen. Feit is dat ik je heel veel werken kan laten zien - ik bedoel natuurlijk laten horen - en daarbij de vraag stellen: wat heeft dit nu met Debussy te maken? Zo'n *Hymne du grand Meaulnes* uit 1951 bij voorbeeld, ik ken geen enkel modern orkestwerk dat er zo uitziet en zeker geen muziek van Debussy.'

- *Je wordt dikwijls ook in één adem met Ravel genoemd*.

'Ravel is een andere kwestie. Een componist van wie je wegens zijn classicistisch gerichte moderniteit eerder structuurmodellen kon overnemen dan van Debussy. Orkestratiemodellen vooral. En dat heb ik ook gedaan, heel bewust. Bepaalde structuren vond ik nu eenmaal bij Ravel beter klinken dan bij een ander.

Toegegeven, je start ergens, je komt ergens vandaan. Maar mijn affiniteiten met Sweelinck, in het bijzonder diens toccatatechniek, met Gregoriaanse melismatiek, Gesualdo, gamelanmuziek, laat-middeleeuwse meerstemmigheid en, niet te vergeten, met Mahler - bien étonnés de se trouver ensemble - zijn niet minder reëel dan die met bepaalde aspecten van Debussy of Ravel. En wat die Franse muziek betreft: het troebele idioom van Honegger heeft me nooit geboeid. Roussel ten dele wel, maar daar kon ik niets van leren, van Satie en de mindere goden van de Groupe des Six evenmin. Alleen met de vroege Stravinsky heb ik enige affiniteit, maar het zou natuurlijk nonsens zijn te pretenderen dat zijn muziek geen enkele invloed op mij zou hebben gehad. Zonder Stravinsky zou de hele twintigste-eeuwse muziek er immers anders hebben uitgezien. Voor mij kwam als mogelijkheid van beïnvloeding alleen het ritmische aspect van werken als *Le sacre du printemps, Les noces, L'histoire du soldat* in aanmerking. Aan zijn neoclassicisme en dat van zijn epigonen heb ik in dit opzicht nooit

enige boodschap gehad, ook niet aan het serialisme van zijn laatste periode. Vandaar dat ook het contrapuntische aspect van mijn idioom, dat ik zelf als zeer essentieel ervaar - contrapunt zit me in het bloed - nooit neoklassiekerig contrapunt is geweest, maar altijd gericht was en is op polymelodiciteit. Matthijs Vermeulen is de enige criticus geweest die deze toestand, ook met betrekking tot mijn vroegere werken, heeft waargenomen en beschreven.

Wat mij aan de gangbare muziekjournalistiek zo mateloos irriteert, is het tekort aan structuralistisch-musicologische en algemene culturele eruditie, het tekort aan muzikaal waarnemingsvermogen waarvan zij vaak getuigt, het tekort aan vermogen om onderscheid te maken tussen invloed en affiniteit. Het automatisme waarmee al dertig jaar lang voor alle zekerheid de ponsband “Debussy/Ravel” in de recensiemachine wordt gestopt zodra er een werk van Escher op het programma staat, grenst aan stompzinnigheid, niet het minst omdat de muzieken van Debussy en Ravel nagenoeg gescheiden muzikale werelden vertegenwoordigen. Stompzinnig is ook de wijze waarop met de uitgeholde term “avant-garde” wordt gehaspeld. Een kras staaltje daarvan werd door een criticus geleverd die mijn *Sinfonia* “wat klanksfeer betreft een vooroorlogs avant-gardewerk” heeft genoemd, “waarin hij” (ik dus) “in zoverre zichzelf blijft, dat men in instrumentatie, koloriet en thematiek het klimaat herkent waarin Ravel, Pijper en ook Badings zich thuisvoelden”. Kom, meneer de recensent, om echt veilig te staan moet je je lijstje nog wat uitbreiden: klanksfeer, klimaat, instrumentatie, koloriet en thematiek herinneren, behalve aan Ravel, Pijper en Badings, natuurlijk ook aan Debussy - hoe kon je die nu vergeten? - Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc, Hindemith, Casella, Roussel, Tansman, et cetera, et cetera. Dezelfde criticus verweet mij ook dat ik het laatste deel van

genoemde *Sinfonia* “wat te gemakkelijk (heb) opgesierd door voor de hand liggende ‘oriëntalismen’”. Ten eerste pleeg ik mijn muziek niet “op te sieren” met dit of dat en dus ook niet met oriëntalismen. Ten tweede heb ik precies hetzelfde gedaan als wat Bartók deed in het vierde deel van zijn *Concert voor orkest*: ik heb er een Arabisch melisme in gebruikt dat ik hoorde op het eiland Djerba, in het zuiden van Tunesië. Deze korte melodie - in werkelijkheid door één mannenstem gezongen, zelfs niet door een Arabische handtrom, een darbuka, begeleid - heeft jarenlang door mijn hoofd gespeeld. Verschillende ritmische varianten en afleidingen ervan zijn niet alleen terecht gekomen in het laatste, vierde deel van de *Sinfonia*, maar ook in het derde deel van dat werk en bovendien in het laatste deel van mijn Sonate voor klarinet solo. Schandelijk genoeg komt in die Klarinetsonate daarnaast nog een ritmische variant voor van een Indonesisch liedje. Voor beide melismen geldt natuurlijk dat die in hun authentieke gedaante niet worden gezongen in ons Westerse equigrade twaalftonige toonsysteem. Aanpassing aan dat systeem en aan onze harmonie betekent voor dat Arabische melisme dus al een zekere stilering. Harmonisch, contrapuntisch en ritmisch tegenspel dragen er nog het hunne toe bij dat er een structuur ontstaat die wel heel ver van Arabische muziek afstaat. Zo ver dat ik zelfs betwijfel of een Arabier de Arabische bron van het betreffende melisme in zijn vele varianten in deze voor hem sterk vervreemdende context nog wel zou herkennen. In elk geval heeft de betreffende recensent blijkbaar niets “oriëntaals” ontdekt in het langzame derde deel van de *Sinfonia*, waar dit zelfde melisme toch in een veel ijlere structuur optreedt, eenmaal zelfs in een tweestemmige. Het zal dan ook wel niet zozeer de ongetwijfeld sterk modale kruidigheid van dat melisme zijn geweest die onze recensent op flodderige wijze als “voor de hand liggende

oriëntalismen" kwalificeert, als wel het boem-boem-boem-boem van de contrabas, die in de twee betreffende passages van het vierde deel met een paukstok wordt bespeeld en daar een diepe trom suggereert.'

- *Toch vind ik dat je muziek eerder bij de Franse traditie aansluit dan bij welke andere traditie dan ook*.

'Welke traditie bedoel je toch? Ik kan je genoeg stukken laten zien waarvan ik niet zou weten bij welke Franse traditie ze aansluiten. Weer was Matthijs Vermeulen een van de weinige critici wie het gelukt is een aantal werken met verdacht Franse titels zoals *Hymne du grand Meaulnes* en zelfs *Le tombeau de Ravel* te bespreken zonder een enkele referentie aan de Franse muziek. In zijn recensie naar aanleiding van een eerste kennismaking met de *Tombeau* komt geen enkele keer de naam Ravel voor, behalve in zijn referentie aan de titel uiteraard. Zo wil ik het natuurlijk graag hebben en ik pretendeer ook dat het zo moet, omdat alleen op zo'n manier aan een niet ingewijd publiek over mijn muziek integere voorlichting wordt gegeven.'

- *Bij Frans denk ik aan de drieklankharmoniek, parallelle akkoorden, de melismatiek, het arabesk-achtige van veel van je muziek. Dat zijn misschien oppervlakkige karakteristieken, maar ze bepalen de eerste indruk in hoge mate*.

'Behalve dat ik niet begrijp wat er speciaal Frans zou zijn aan drieklankharmoniek, lijkt het mij bepaald een simplificatie om mijn harmonische idioom daarmee gelijk te stellen. Doe maar eens een min of meer statistisch onderzoek naar het aantal verschillende akkoorden en hun verbindingen in bij voorbeeld *Univers de Rimbaud* of de *Sinfonia*. Jaren geleden heb ik dat zelf eens gedaan voor enkele passages uit een zo vroeg werk als *Musique pour l'esprit en deuil* en het resultaat vond ik zelf verrassend, hoewel ik moet toegeven dat zo'n analyse - je kunt hem vinden in *Sonorum Speculum* - wel leidt tot oersaaie lectuur. Wat ik hier zeg

doet niets af aan mijn vermoeden dat de traditionele grote drieklank - niet de kleine! - een hoorfysiologisch basisverschijnsel is voor onze harmonie.'

- *Wat was de vormende invloed van je compositieleraar Pijper? In hoeverre werkt die nog door? Het werken met intervalpatronen vormt een belangrijk onderdeel van je techniek. Iets soortgelijks treffen we zowel bij Debussy als Pijper aan. Wat zijn verschillen en overeenkomsten*?

'De vormende invloed van Pijper was niet alleen van muzikale maar ook van algemene aard. Ik herinner mij bij voorbeeld dat we praktisch een hele les over Slauerhoff hebben gepraat, wiens overlijdensbericht de dag daarvoor in de krant had gestaan. Pijper wist hoezeer ik Slauerhoff bewonderde. Ik had drie liederen op gedichten van hem gecomponeerd en ook een orkestwerk waarin een gedicht van hem als gesproken tekst was verwerkt. Een andere keer had ik Pijper verteld dat ik Van Schendels *Het fregatschip Johanna Maria* een mooi gecomponeerd en prachtig geschreven verhaal vond, maar dat het toch iets onechts had, vergeleken met de zeeverhalen van Conrad, zoals *The nigger of the Narcissus, Youth* en *Typhoon*. Het antwoord van Pijper herinner ik me nog letterlijk: "Natuurlijk, Conrad was een openluchtman, Van Schendel niet."

Doorwerken in mijn muziek doet Pijper allang niet meer. In geen enkel opzicht. Wat niet wegneemt dat ik echt wel iets aan Pijper heb gehad. Al vond ik zijn lessen lang niet streng genoeg. Maar ik was ook een nogal lastige leerling.

Wat het werken met intervalpatronen betreft: dat was blijkbaar aangeboren. Die veelgenoemde kiemceltechniek heeft nooit enige invloed op mij gehad. Pijper zelf sprak er op zijn lessen nooit over. Je kunt van Pijper zeggen wat je wilt, zijn eigen compositieprincipes heeft hij nooit ten voorbeeld gesteld, laat staan aan zijn leerlingen opgedron-

gen. En eerlijk gezegd, wat die kiemceltechniek nu *precies* inhoudt, dat heb ik eigenlijk nooit helemaal begrepen. De analyse van het begin van Pijpers Tweede sonatine in het boek van Ton de Leeuw, *Muziek van de twintigste eeuw*, is een van de weinige ter zake doende adstructies van de kiemceltechniek. In die Sonatine kom je een heel eind met zo'n analyse, maar dat kom je waarschijnlijk niet als je haar op de Derde symfonie gaat toepassen. Als Pijper pretendeert - wat hij in programmatoelichtingen deed - dat in zo'n symfonie geen noot voorkomt die niet uit de kiemcel is voortgekomen, dan moet ik zeggen dat ik daar niets van geloof. Het grootste deel van de harmoniek treedt gewoon vrij in.

En om op het slot van je vraag terug te komen: die intervalsensabiliteit is iets typisch twintigste-eeuws. Achteraf verklaart dat voor een deel mijn verwantschap met Debussy.

- *Wat Debussy in* Jeux *doet, is dat niet de 'echte' kiemceltechniek*?

'Debussy was daar inderdaad veel consequenter in, vooral in *Jeux*. In feite bestaat het basismateriaal voor dit orkeststuk slechts uit enkele korte intervalpatronen. En als we het toch over kiemcel hebben: eigenlijk is de term van Vincent d'Indy afkomstig, die in zijn behandeling van Beethoven in zijn *Cours de composition musicale* de term *cellule initiale* introduceert.'

- *Je bent gewend om elke maat muziek, elke noot op een goudschaaltje te wegen*.

'Ja, het creatieve proces... Je weet, Scheppen riep hij gaat van Au. Maar liever dat, dan één maat te schrijven waar ik niet achter sta. Vandaar ook het kleine oeuvre. Helaas. Ik heb heel veel geschrapt, stukken teruggenomen en bovendien is er in de oorlog, tijdens het bombardement van Rotterdam, het een en ander verloren gegaan.'

Met evenveel Au komt de muziektheoretische produktie van Escher tot stand. De precisie waarmee hij te werk gaat is pijnlijk, soms op het verlammende af. Een grote hoeveelheid materiaal, resultaat van elf jaar college geven, ligt op uitgave te wachten. Als het tenminste ooit zo ver komt. Escher is het type publicist dat na voltooiing van de derde versie van het slothoofdstuk aan de vierde versie van het eerste hoofdstuk begint. Bij gelegenheid van het eerdergenoemde, door Kousbroek geopende debat over eigentijdse muziek heeft het er even op geleken dat Escher eindelijk iets van zijn opvattingen aan de openbaarheid zou prijsgeven.

Escher: 'Ik dacht, nou moet ik er gvd ook eens in klimmen. Maar tegelijkertijd besefte ik dat het een vrijwel onmogelijke zaak was om dit in een krant te doen. Ik wist eigenlijk direct dat het een complete studie zou moeten worden. Zoals het met dit soort dingen vaker gaat: hoe meer je er over hebt nagedacht en hoe meer je ervan weet, des te banger word je om er nog maar *iets* over te noteren, omdat het altijd toch nog complexer is dan je denkt op het moment dat je wilt gaan schrijven.

Het is geen sinecure om al de nonsens die er beweerd wordt te ontzenuwen. Maar als je de belangrijkste muziektheoretische commentaren van de seriëlen overziet, merk je dat daar een merkwaardige blinde vlek zit. Die blinde vlek is de psychofysica van het gehoor, of liever, de psychoakoestiek. Met je kennis van de hedendaagse partituren, het overzicht dat ik heb van de twintigste-eeuwse muziek en de denkprocessen die deze muziek begeleid hebben, kom je tot een kritische benadering. Als je dan zo veel hebt gehoord, zèlf geprobeerd hebt langs elektronische weg toonstelsels te ontwerpen waar bij voorbeeld geen octaaf in voorkomt, zelf met clusters en ruisbanden hebt gewerkt, dan krijg je na verloop van enige tijd het gevoel, ik ben toch met een

hersenschim bezig. Nu kun je je daar in vergissen en om dat weer te checken, ga je eens kijken: wat heeft de psychoakoestiek mij op dit moment te bieden. Natuurlijk, als je niet verder komt dan de constatering dat de muziek van nu als communicatiesysteem of -medium anders werkt dan de muziek van vroeger, dan ben je niet gerechtigd om te zeggen: dus deugt het niet. Ik gelóóf niet in een eeuwige automatische vooruitgang, al zou ik dat best willen. En als ik constateer dat er geen vooruitgang is, dan ga ik een verklaring zoeken. Het spreekt vanzelf dat je nieuwe ontwikkelingen in de kunst in de eerste plaats moet proberen te begrijpen uit wat een bepaald kunstwerk zelf poneert en wat de kunstenaar ermee pretendeert. Daar staat tegenover dat je nu zo langzamerhand kunt weten: klankconstructies die helemaal gericht zijn op het amorf maken van het materiaal kunnen als tekensystemen onmogelijk perfect functioneren. Je wordt alert en denkt, waarom wordt dat nou nog steeds gedaan, want hoorfysiologisch is het bepaald niet reëel daaruit nog verdere ontwikkelingen te verwachten.'

- *Je zegt zelf dat je de seriële en postseriële muziek moet beoordelen vanuit haar eigen doelstellingen, met behulp van haar eigen criteria en niet met behulp van de criteria die voor alle daaraan voorafgaande westerse muziek hebben gegolden*.

'Natuurlijk. Zindelijk denken over kunstuitingen is nu eenmaal niet mogelijk op basis van emotioneel bepaalde afkeer en het spreekt vanzelf dat er geen enkele reden is om voor de seriële en postseriële muziek een uitzondering te maken. Dat is geen punt. Een punt wordt het pas wanneer er, als gevolg van zo'n benadering, in de onderzoeker twijfel rijst aan de juistheid van die gehanteerde doelstellingen en criteria en bovendien blijkt dat van hem verwacht wordt dat hij schielijk ophoudt met denken, zodra zelfs maar de *vraag* naar de deugdelijkheid ervan bij hem op-

komt. Het lijkt er vaak op of juist voor die seriële muziek en wat erna komt bij voorbaat wèl zo'n uitzonderingspositie wordt opgeëist. Aan een dergelijk dogmatisch standpunt heb ik geen enkele boodschap en mijn benadering van de hele kwestie is wat genuanceerder. In de afgelopen twintig jaar heb ik mij niet beperkt tot een grondig onderzoek naar alles wat te maken heeft met de zogeheten vrije atonaliteit, de twaalftoontechniek en de seriële muziek, ik heb mij even grondig verdiept in het tonale muziekdenken na Wagner. Maar gelijktijdig daarmee - en daar gaat het vooral om - heb ik me ingewerkt in een aantal nieuwe denkdisciplines. De chaotische complexiteit van het huidige componeren is namelijk een bij uitstek twintigste-eeuwse complexiteit, dus om die situatie te ontleden moet je gebruik maken van moderne, exacte methoden. Mijn uitgangspunt is de vraag: welke wetenschappelijke methode geeft mij de grootste kans om tot een zo objectief mogelijk oordeel te komen inzake genoemde feiten en problemen? Esthetische vooroordelen zijn allerminst mijn uitgangspunt, ook niet onbewust.'

- *En welke is die methode*?

'Het is een heel stelsel van hoofd- en nevendisciplines. En die methode heb ik gevonden in een beschouwingswijze die zich interesseert voor het functioneren van diverse visuele en auditieve tekensystemen die mens en dier gebruiken om allerlei informatie-overdracht mogelijk te maken. Semiotiek heet de bijbehorende wetenschap en het ligt voor de hand dat de taal als menselijk verbaal-auditief tekensysteem - als ik even de terminologie mag handhaven - het meest uitgebreide en het meest in details onderzochte terrein van onderzoek vormt. Het is nog te vroeg om zonder beunhazerij een semiotiek van de muziek op poten te zetten, maar het is niet te vroeg om een paar dingen duidelijk vast te stellen. Ten eerste dat er bij goed functionerende informa-

tie-overdracht van zender naar ontvanger, van componist naar luisteraar dus, ook een relatie moet bestaan tussen een voor beiden geldend stelsel van muzikale afspraken en het gebruik dat daarvan kan worden gemaakt. Een relatie, met andere woorden, tussen een muzikaal systeem en een muzikaal-communicatief gedrag. Het systeem noemen we de code, het gedrag de message. Ten tweede kan worden vastgesteld dat bij de waarneming van muziek aan bepaalde specifieke, hoorfysiologische processen blijkbaar aanmerkelijk hogere eisen worden gesteld dan bij de waarneming van spraak noodzakelijk is. En dat geldt vooral als de harmonie, de samenklank, in de muziek gaat meespelen.

Op grond van die gegevens kun je een antwoord geven op een heel belangrijke vraag, namelijk: in welke semiotische categorie hoort nu eigenlijk de psychofysische probleemstelling thuis die voor de waarneming van muzikale communicatiemedia essentieel is. Dat antwoord heb ik al eens geformuleerd in een tekst die ik heb geschreven voor een aan dit onderwerp gewijd college. Ter wille van de duidelijkheid citeer ik daar nu maar uit: “die categorie is primair die van de muzikale code, niet van de muzikale message. De begripsverwarring en de daaruit resulterende babylonische spraakverwarring die de muziektheorie van het serialisme heeft aangesticht, is grotendeels te herleiden tot een volledige onwetendheid inzake deze toedracht, resulterend in een continu dooreenhalen van de beide categorieën. De vraag waar het bij dit, in muzieksemiotische zin fundamentele onderzoek in de eerste plaats om gaat, luidt dus: wat kan zulk onderzoek bijdragen tot de kennis van de specifieke, psychofysisch bepaalde component van het muziek*systeem* (code), die bij de waarneming van natuurlijke muzikale communicatiemedia als *invariant* kan gelden ten opzichte van de sociaal en cultureel bepaalde ‘historie’ van het veranderende muziek*gedrag* (message).” Ik hoop dat

uit deze rangschikking van de feiten duidelijk naar voren komt wat in deze methodologie centraal staat, namelijk de psychofysica van het gehoor. De psychoakoestiek.'

- *Het gehoor als constante*.

'Ja, maar het is allesbehalve onnodig te herhalen dat *juist* voor een bona fide onderzoek naar de psychofysisch bepaalde component van verschillend gestructureerde muzikale codes niet bij voorbaat één speciale code immuun moet worden verklaard. Integendeel, juist in de vergelijkbaarheid van de werking van tonaal-harmonische met atonaalseriële codes ligt een enorm terrein van onderzoek braak. Daar moet echt op gewezen worden, enerzijds omdat de hele psychoakoestische probleemstelling niet alleen in de seriële muziektheorie maar in de hedendaagse muziektheorie tout court een blinde vlek is, anderzijds omdat in kringen van fysiologen, psychonomen, neurologen en fysici die zich voor muziekperceptie beginnen te interesseren, de kennis van muziek dermate gering is dat de problematiek gewoon niet tot ze doordringt. Dat is tenminste mijn ervaring. Opvallend is het hoe behavioristisch het denken in die kringen doorgaans verloopt, hoe het overwegend nog door stimulus-responsmodellen wordt bepaald.'

- *Met die problemen zouden musicologen zich toch ook meer moeten bezighouden*?

'Goed dat je dat zegt, want ik zou wel graag even kwijt willen hóe noodzakelijk het mij lijkt dat onderzoekingen als de hier gesuggereerde gewoon als nieuwe tak van de musicologie worden ondernomen. Daartoe zou wel een revolutietje noodzakelijk zijn. Het eerbiedwaardige gebouw van de traditionele, historisch georiënteerde musicologie zou moeten worden uitgebreid - ik zeg uitgebreid met, niet: vervangen door - een nieuwe vleugel, een echte interdisciplinaire werkplaats. Al die disciplines die een steentje kunnen bijdragen tot wat je zou kunnen noemen

een algemene leer van muzikale informatie-overdracht via auditieve tekensystemen, zouden daarin moeten samenwerken. Exacte structuuranalyse van muzikale kunstwerken hoort daar natuurlijk ook bij. Ik ben elf jaar wetenschappelijk medewerker geweest aan het musicologisch instituut in Utrecht en mijn ervaring was dat er in iedere nieuwe lichting eerstejaars altijd wel een of twee studenten zijn met een voldoende gerichtheid op zekere exacte denkdisciplines om voor deze denkbeelden open te staan. Zolang deze mensen echter niet worden opgevangen, gaat dit potentieel aan wetenschappelijke creativiteit verloren. Dit is niet alleen jammer, het lijkt me bovendien uit een oogpunt van wetenschapsbeleid niet verantwoord.'

- *Kun je toelichten wat je bedoelt met de 'chaotische complexiteit van het huidige componeren"*?

'Het is bijna onmogelijk om dat in een interview te doen omdat je daarin een exacte argumentatie natuurlijk niet kwijt kunt. Tenslotte is een interview geen wetenschappelijke verhandeling. Maar ik kan proberen een paar voorbeelden te geven van bewijsbaar onware beweringen die de seriële muziektheorie heeft geponeerd.

Neem bij voorbeeld het door Schönberg geopperde begrip *Klangfarbenmelodie*, klankkleurmelodie dus, of timbre-melodie. Daarin zou de muziek een nieuw primair structuurelement en, daarmee, een nieuw expressiemiddel bezitten, gelijkwaardig aan het melodische expressiemiddel. Nu wordt het essentiële kenmerk van een melisme - ik bedoel melos in de ruimste zin van het woord, dus motief, thema, melodie, arabesk et cetera -, niet bepaald door het simpel-seriële aspect, dat wil zeggen enkel door de som van opeenvolgende tonen, maar door het Gestaltkarakter ervan. Een melisme is een patroon van successieve tonen, want het blijkt met behoud van zijn identiteit *getransponeerd* te kunnen worden. Waarom is dat mogelijk? Omdat meli-

sche patroonvorming niet berust op het gebruik van zomaar enkele tonen van verschillende hoogte, maar op een gefixeerde schaalverdeling van een bijzonder soort interval, het octaaf. Van schaalverdeling van tonen, van scalavorming dus, zou namelijk nooit sprake kunnen zijn als je over niets anders beschikte dan het door de anorganische natuur geleverde continuüm van toonfrequenties. Maar op grond van het feit dat in ons auditief systeem tegelijk met elke willekeurige toon binnen het voor ons hoorbare frequentiegebied ook het bij die toon behorende octavenraster wordt gegenereerd - op grond dáárvan is scalavorming mogelijk. Omdat die rasters verschuifbaar zijn over het frequentiegebied dat we gebruiken, is verschuifbaarheid van melismen mogelijk. Transpositie dus.

Om nu op die klankkleur terug te komen: in die categorie is geen enkel van de zo juist genoemde mechanismen werkzaam. In de eerste plaats wordt in de timbres die wij kunnen waarnemen *niet* door een of ander “octaafbesef” een psychofysisch bepaalde orde geprepareerd. Door de afwezigheid van timbre-octaven zijn timbre-scala's niet mogelijk. Transponeerbare patronen van timbres zijn dus óók niet mogelijk. En ten slotte, doordat een reeks van opeenvolgende verschillende timbres niet als een Gestalt kan worden waargenomen, maar nooit meer kan zijn dan de som van opeenvolgende timbres, is elke vergelijking met melos inadequaat. En dat is de reden dat timbre een secundaire eigenschap van toonhoogte *blijft* en niet als een zelfstandige, gelijkwaardige parameter kan gelden. Evenmin als geluidssterkte of speelwijze. Conclusie: het begrip *Klangfarbenmelodie* is een fictie die berust op onhelder denken en een oneigenlijk gebruik van het woord melodie.’

- *Je kunt het begrip* Klangfarbenmelodie *een muziektheoretisch misverstand noemen, maar is daarmee ook het derde deel van Schönbergs op. 16*, Farben, *een misverstand*?

‘Vanzelfsprekend niet. *Farben* is een muzikale conceptie. Hoewel ik niet vind dat Schönberg het procédé van het werken met timbre-tegenstellingen daarin met maximaal effect heeft toegepast. In feite wordt daarvoor de voorraad aan beschikbare instrumentale timbres te snel volledig aangesproken, zodat slechts de onderscheidbaarheid van dichte conglomeraten van timbres overblijft. Toch vind ik het een mooi stuk, net als bij voorbeeld *Herzgewächse*.

Een ander voorbeeld van een bewijsbaar onware bewering is de opheffing van de - tussen aanhalingstekens - tegenstelling tussen klank en stilte, waardoor stilte verheven zou worden tot een aan geluid gelijkwaardige parameter. Boulez en anderen hebben dat gesteld. Er is geen tegenstelling. Wordt geen geluid aan het oor aangeboden, dan worden in het orgaan van Corti geen zenuwvezels geprikkeld tot vuren en heerst in het auditief systeem dus een rusttoestand. Rust verhoudt zich tot actie niet als minus tot plus, maar als nul tot plus. Daarmee vervalt de mogelijkheid om stilte en toon als gelijkwaardige parameters te beschouwen en op deze wijze als muzikale structuur te hanteren. Zo'n structuur, zo'n message is op psychoakoestische gronden fictief. Een pseudo-message waarmee de componist ook zich zelf fopt. Dat betekent natuurlijk niet dat het stiltemoment in een muzikale structuur geen rol zou kunnen spelen. Als ik mij goed herinner is daarvan in de niet-seriële muziek wel eens gebruik gemaakt.

Nog één voorbeeld dat ik graag even noemen wil. Cluster en gekleurde ruis zouden aan het akkoord gelijkwaardige uitdrukkingsmiddelen zijn. En dat niet alleen: volgens Pousseur zou ruis bovendien vergeleken met de “relatieve armoede van het akkoord” bijzonder rijk zijn aan differentiatiemogelijkheden. Het tegendeel is waar: ruis is psycho-akoestisch beschouwd een eindprodukt. De werking van het oor verklaart ook waarom reeds in een niet te

smalle twaalftooncluster, en nog veel meer in een vierentwintigtooncluster de mogelijkheid tot waarneming van harmonische differentiatie wordt geneutraliseerd. Gewoon tenietgedaan. Dat is de reden waarom, volledig in tegenstelling met wat door zekere beroepspropagandisten nog steeds beweerd wordt, composities die geheel uit ruisen clusterstructuren zijn samengesteld, of uit zogenaamde "statistische verdelingen" van het chromatisch totaal, heus niet door herhaald horen beter toegankelijk worden. Zogenaamd omdat ze zo "moeilijk te begrijpen" zouden zijn. Er valt in dergelijke composities maar heel weinig te begrijpen. Klanken die naar ruis tenderen stellen aan het gehoor en aan het muzikale voorstellingsvermogen lang zo hoge eisen niet als akkoorden, zelfs in sterk chromatische, maar toch tonaal-harmonische structuur. En witte ruis stelt helemaal geen enkele eis meer aan het gehoor.

Et cetera, et cetera. Er is nauwelijks één dictum van de seriële theorie dat niet met psychoakoestische argumenten weerlegd kan worden.

Ik hoop dat overgekomen is waar het mijns inziens om gaat. En ik moet zeggen: je hebt me uit mijn tent gelokt. Waarschijnlijk heb ik mijn verkettering alweer ruimschoots verdiend, zowel van de zijde van de langzamerhand stokoude avant-garde als van de zijde van muziekrecensenten die denken nog altijd aan de veilige kant te staan door Schönberg "een componist voor later" te noemen.'

(1976)

Weten en vergeten

- *Ruim een jaar geleden, vrij laat eigenlijk, verscheen de eerste biografie van u*, Boulez. Conductor, composer, enigma, *geschreven door de Amerikaanse musicologe en journaliste Joan Peyser. Omdat ik in de loop van dit gesprek enige citaten uit dit boek aan u zal voorleggen, wil ik eerst naar uw mening over dit boek vragen*.

'Ik vind het een zeer ongelukkig geschrift. Een gossipboek, meer dan wat anders ook. En dan alleen nog Newyorkse gossip, wat zeer provinciaals is. Met muziek heeft het zeer weinig te maken. Peyser ziet muziek alleen in het kader van societytwisten en niets staat verder van mij af dan dit soort opvattingen. Het is een soort societyspelletje, over muzikale ideeën lees je niets.

- *Maar u heeft wel uw medewerking verleend*.

'Heel weinig. En steeds minder. Ik heb niets van het boek van tevoren gelezen, maar hoe meer vragen ze me stelde, hoe meer ik in de gaten kreeg dat het om een soort derderangsjournalistiek ging.'

- *Over uw Amerikaanse missie - als dirigent van de New York Philharmonic een breed publiek vertrouwd te maken met twintigste-eeuwse muziek en de daarbij behorende repertoirevernieuwing - schrijft Peyser dat u haar geslaagd, maar dat zij haar mislukt acht. Volgens haar bent u een steeds pragmatischer, om niet te zeggen opportunistischer politiek gaan voeren en hebt u steeds meer toegegeven aan de wensen van publiek en orkestleiding*.

'Je hebt in dat boek die rare passage waar ze naar de kapper gaat. Het gesprek bij die kapper moet licht werpen op het succes van de operatie bij de Philharmonic. Dat geeft exact het niveau aan waarop het boek is geschreven. In de zes jaar dat ik voor de New York Philharmonic heb ge-

staan zijn de programma's drastisch veranderd. Vooral het laatste jaar, toen we meer premières hebben gespeeld dan welk ander Amerikaans orkest ook. Daar komt bij dat veel twintigste-eeuwse muziek echt als *repertoire* werd uitgevoerd.'

- *Peyser suggereert dat uw Liszt-cyclus door Harold Schonberg, de muziekcriticus van* The New York Times, *zou zijn gedicteerd*.

'Dat is absoluut niet het geval. Ik wist zelfs niets van die man. Toen de vraag aan de orde kwam wat er moest worden gedaan, was mijn eerste idee Berg en Haydn. Maar omdat we voor twee jaar later planden bleek Haydn veel beter bij Stravinsky te passen. Toen moest ik de eerste cyclus opnieuw bedenken. De bedoeling was componisten te spelen die wel van naam, maar onvoldoende of eenzijdig door hun muziek bekend zijn. De keuze is toen op Liszt gevallen.'

- *Heeft u na uw ervaringen in New York en in Londen als dirigent van het* BBC *Symphony Orchestra een andere kijk op de kwestie nieuwe muziek - publiek*?

'Nee. Praktisch niet. Ik geloof dat je zeer tactisch moet zijn als je aan het hoofd van een grote organisatie als de New York Philharmonic staat. Je moet van de realiteit uitgaan en doen wat, gegeven je actieradius en gegeven de beperkte repetitietijd, mogelijk is. Een paar keer zijn we over die beperkingen heen gestapt. In 1976 bij voorbeeld, toen we een festival van nieuwe muziek organiseerden, elke dag concerten en openbare repetities. Dat was zeer succesvol. We schortten het seizoen op en maakten zo een week vrij om het festival voor te bereiden.'

- *Vindt u het een schande dat er voor veel nieuwe muziek slechts een kleine groep luisteraars bestaat*?

'Waarom moet alle muziek even populair zijn? Waarom moeten alle genres even populair zijn? De *Kunst der Fuge* zal

nooit het publiek bereiken dat de *h-moll Messe* bereikt. Er zijn nu eenmaal niveaus, en dat geldt ook voor het luisteren naar populaire werken. Dat neemt niet weg dat er op den duur een veel groter publiek voor eigentijdse muziek kan ontstaan. Maar dat kost moeite. Niet alleen premières, maar ook veel tweede en derde uitvoeringen zoals ik dat in New York heb gedaan. Het probleem heeft ook te maken met de organisatievormen van het muziekleven. Ervaring heeft mij ervan overtuigd dat de toekomst ligt in *pools* van musici waaruit je allerlei formaties kunt samenstellen. Je moet centraliseren, overigens zonder daarmee individueel opererende ensembles te belemmeren. Op die manier kan een veel breder muzikaal terrein worden bestreken. Dat geldt niet alleen voor de eigentijdse muziek maar evenzeer voor de klassieken.'

- *Hoe gaan uw activiteiten als dirigent er de komende jaren uitzien*?

'Die zullen drastisch worden gereduceerd tot bijna niets. Ten eerste omdat ik nu wel genoeg heb gedirigeerd en ten tweede omdat ik me geheel op het componeren wil concentreren en alle nevenfuncties kwijt wil zien te raken.'

Boulez, die van meet af aan op gespannen voet met het Franse muziekleven had gestaan, verbrak alle officiële contacten met zijn geboorteland toen Malraux, minister van cultuur, in 1964 zijn plannen voor een ingrijpende hervorming van de Franse muziekpraktijk (ontworpen op instigatie van het ministerie) verwierp. *Le fils mal aimé* publiceerde in *Le Nouvel Observateur* een felle aanval op Malraux, zegde zijn engagementen met het Orchestre National af en verbood het Orchestre de Paris zijn muziek te spelen. Malraux zou niet veel later de neoromantische componist Marcel Landowski tot muzikaal directeur van zijn departement benoemen. Hoewel Boulez verklaarde

dat hij nooit meer iets met Frankrijk te maken wilde hebben zolang het muziekleven door incompetente bestuurders werd georganiseerd, aanvaardde hij in 1967 de opdracht om samen met Maurice Béjart de Parijse Opéra te vernieuwen, overigens niet dan nadat hij zich ervan verzekerd had dat de Opéra artistiek onafhankelijk van Malraux zou blijven. Het project strandde op de repercussies van de gebeurtenissen van mei 1968.

Vanaf het eind van de jaren zestig kwam de componist Boulez steeds meer in de schaduw te staan van de dirigent Boulez. Hij aanvaardde steeds meer gastdirigentschappen (onder andere bij het Residentie Orkest en het Concertgebouworkest), werd principal guest director van het Cleveland Orchestra en volgde in 1971 tegelijkertijd Colin Davis op als chef-dirigent van het BBC Symphony Orchestra (tot 1975) en Leonard Bernstein bij het New York Philharmonic Orchestra (tot 1977). Pompidou slaagde erin Boulez terug naar Frankrijk te halen en stelde hem een van de machtigste functies in het muziekleven in het vooruitzicht: de leiding van wat het Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) zou worden, een zelfstandig opererend onderdeel van het Centre Beaubourg in Parijs.

- *Werd uw terugkeer naar Frankrijk mogelijk gemaakt door een wezenlijke verandering van de muzikale en politieke omstandigheden*?

'Ik denk niet in termen van organisaties maar in termen van personen. Organisaties zijn wat personen ermee doen. Zeker, toen mij de mogelijkheid van een researchinstituut binnen het Centre Beaubourg werd geboden, ging ik daarop in omdat ik het bestaan van een dergelijke organisatie noodzakelijk acht. Als me ergens anders die mogelijkheid was geboden, in Amerika of in Duitsland, dan had ik het ook gedaan.'

- *Door* Le Monde *bent u 'het geweten-in-ballingschap van de Franse muziek' genoemd. Uw opinies over de Franse muziek en het Franse muziekleven zijn bekend. Wat zegt zo'n uitspraak over Frankrijk*?

'In mijn generatie was ik op zijn minst iemand met een vooraanstaande positie. Het feit dat ik lange tijd niet in Frankrijk woonde is uiteraard niet onopgemerkt gebleven, te meer omdat ik belangrijke functies in andere landen bekleedde. Frankrijk was zich, al was ik er zelf niet, min of meer bewust van mijn bestaan.'

- *Welke is de relatie tussen uw werk aan de* IRCAM *en uw compositorische activiteiten*?

'In muziek heb je met beperkingen te maken die voor een deel van maatschappelijke aard zijn. Onze maatschappij is sterk gericht op reproduktie. Maar ik ben in creatieve processen geïnteresseerd, niet alleen in de ideeën maar ook in het materiaal. Volgens mij bevinden we ons in een periode waarin het materiaal moet worden vernieuwd. Nieuwe mogelijkheden die gesystematiseerd moeten worden, ook wat betreft instrumentaal vocabulaire. Dat kan niet door één man worden gedaan. De IRCAM is er vooral om de barrières tussen denken en doen te slechten.'

- *Kunt u de oogmerken van de* IRCAM *preciseren*?

'Het zijn er diverse, in verschillende richtingen. In de eerste plaats het creëren van werken met nieuw materiaal. Het materiaal is zeer belangrijk. Ik denk in termen van architectuur. Toen architecten werden geconfronteerd met beton en metaal konden ze geen gebruik meer maken van voorbije stijlen. Een pseudo-Griekse tempel van metaal en glas is onmogelijk. Daarom werd een nieuwe technologie een onmisbaar onderdeel van de architectuur. Het materiaal stelt zijn eisen: je moet nieuwe berekeningen maken, enzovoort. Precies zo in muziek. Als de muziek een ander type materiaal kan vinden, zal een aantal problemen radi-

caal worden opgelost. Pogingen om terug te keren tot de tonaliteit - Griekse stijl noem ik dat -, om niet verteerde elementen van het verleden te gebruiken, dat alles zal verdwijnen. Nieuw materiaal brengt geen leven aan oude zielen. Het zal op drastische wijze perceptie en fantasie op een nieuw niveau brengen waar geen plaats voor nostalgie zal zijn. Vergeet niet dat we werken met instrumenten die aan het verleden behoren, die gebouwd zijn voor muziek van het verleden en die we met behulp van uitbreiding van de mogelijkheden, en uitbreiding van uitbreiding, voor de muziek van vandaag gebruiken. We moeten instrumenten vinden, of elektronische media, die elke structuur van het verleden vermijden en die je niet langer met ambiguïteiten confronteren.'

- *Maar is er als gevolg van nieuwe speeltechnieken niet al zeer veel nieuw materiaal*?

'Jawel, maar dat materiaal is zeer ongeorganiseerd. De situatie is dat je eerst een zeer georganiseerde hiërarchie hebt die al lang versteend is, dan sla je overboord en het resultaat is een massa effecten die echter allemaal op zich zelf staan. Multitonen en dergelijke, maar het zijn randverschijnselen die de kern van het probleem niet raken. Natuurlijk zijn er verschrikkelijk veel trucs gevonden, vooral in de elektronische muziek, maar waar is de idee? Het is net alsof je een winkel binnen stapt waar je díe schroef kunt kopen, en díe schroef, en díe schroef, maar je hebt niets om ze in te draaien. Het gebrek aan reflectie is opvallend. Natuurlijk, effecten horen erbij, net als het *con legno* in de klassieke muziek. Maar je kunt toch niet zeggen dat het *con legno* de literatuur compleet heeft veranderd; het is een randverschijnsel dat de constructie van de viool niet ter discussie stelt. Twee dingen worden door elkaar gehaald: dit soort, op zich zelf bruikbare randverschijnselen en het belangrijkste, centrale probleem: de vernieu-

wing van onder andere toonschalen en intervallen. Het gaat om een nieuwe benadering van het geluidsuniversum, alleen daarmee los je de problemen op. De andere methode vermijdt de oplossing.'

- *De ideeën zijn volgens u geavanceerder dan het materiaal*.

'Zeker. Veel ideeën kunnen eenvoudigweg niet worden gerealiseerd, zelfs niet op traditioneel-instrumentaal gebied.'

- *U droomt de dromen van Busoni*.

'Ik weet niet veel van Busoni. Iets van zijn muziek alleen.'

- *Varèse dan*.

'Van Varèse weten we dat hij veel dromen had, maar praktisch altijd met gewone instrumenten moest werken. Het gaat om de uitvinding van nieuw materiaal en het georganiseerd en consequent gebruik ervan. Het gaat om een globale, algemene benadering, niet zozeer om een kleinschalige, individuele en anekdotische benadering.'

- IRCAM *is een van de meest ambitieuze muziekprojecten, ooit ontworpen. Als prestigeproject heeft het aanzienlijke financiële offers van andere sectoren uit het Franse muziekleven geëist. Zijn die offers gerechtvaardigd*?

'Ach, die problemen moeten niet worden overschat. Natuurlijk, als je zo veel geld uittrekt voor zo'n instituut, dan betekent dat dat er aan andere instellingen geld moet worden onttrokken. Maar laten we zeggen dat die andere instellingen minder belangrijk zijn dan de IRCAM. Dat is natuurlijk een zeer egoïstisch gezichtspunt, maar het is belangrijk dat we naar de toekomst kijken en niet alleen naar dingen die onmiddellijk effect sorteren. De klachten komen natuurlijk vooral van orkesten en zo die meer geld willen, maar we moeten waken voor een maatschappij die alleen maar reproduktief is en niet creatief. Ik vergelijk het altijd met investeringen in de industrie. Als je niet een hoop

geld stopt in de creatieve afdelingen, dan verdwijn je na verloop van tijd gewoon van het toneel. Ik erken dat er geld in dit instituut zit, maar toch altijd nog niet zo veel als in de Opéra. Die krijgt de top.'

- *Nogmaals Peyser. Haar theorie is dat uw activiteiten een reactie zijn op die van Stockhausen. Hoe beter hij ging componeren, hoe meer u ging dirigeren en nu hij steeds slechter gaat componeren, keert u steeds definitiever naar uw oude métier terug*.

'Dat is nu echt de stupiditeit van dat boek. Alsof je gewoon zo reageert op die muziek en zegt, o god, ik moet iets doen. Je drijfveren liggen veel dieper. In 1966 dacht ik al over zo iets als de IRCAM. De oorsprong ligt bij de Max Planck Gesellschaft in Göttingen, die mij vroeg te participeren in een project dat uiteindelijk op niets uitliep.'

- *Was dat niet door toedoen van een geleerde uit die Gesellschaft die als enthousiast amateur-violist niets zag in de verbindingen van muziek en wetenschap*?

'Ja, dat was... Mijn god, hij is dood, ik kan nu zijn naam wel zeggen: Werner Heisenberg, die toch een groot wetenschapsman was.'

- *Om nog even op Stockhausen terug te komen. Peyser citeert u letterlijk waar u zegt*: 'Momente *heeft mij sterk teruggebracht tot het componeren omdat het het goedkoopste was wat Stockhausen had gedaan*.'

'Dat heb ik van mijn leven niet gezegd. Zeker niet van *Momente*. Van andere stukken van Stockhausen had ik het nog kunnen zeggen, maar hier niet van.'

- *U zou ook 'de beste en meest geavanceerde' componist willen zijn*.

'Het is echt een dwaas boek.'

- *Volgens u is een goede compositie een compositie die de muzikale taal vooruitbrengt, een slechte een die dat niet doet. Maar is geavanceerd zijn alleen een kwestie van taal? En dan nòg. Waarin precies onderscheidt zich muzikale taal van stijl, vorm, syntaxis*?

‘Dat onderscheid is inderdaad zeer moeilijk. Maar een compositie die niet progressief is, waarvan zelfs niet een deel van de taal progressief is, zal ook niet erg interessant zijn. Zelfs in goede conservatieve muziek is altijd ten minste één aspect dat progressief is. Daar kun je niet aan ontsnappen. Zelfs Verdi. Niet vergeleken met Wagner natuurlijk, maar vergeleken met het Italiaanse theater van zijn tijd, was hij zeer progressief.’

- *Is het volgens u mogelijk om* tonale *geavanceerde muziek te schrijven*?

‘Nee.’ *(Onherroepelijke blik.)*

- *Denkt u over minimal music in termen van* tonale *muziek*?

‘Dat is een vlag die bijzonder weinig dekt. Wat bij voorbeeld die repeterende muziek betreft: een heel klein beetje inventiviteit zoals het werken met faseverschillen. Als zodanig een interessant fenomeen. Maar vereenvoudig je de andere elementen van de taal tot niets, dan verdwijnt het belang. Faseverschillen op een D-groot akkoord zijn voor mij niet bijster interessant.’

- *Ik heb begrepen dat u nogal pessimistisch bent over de muzikale ontwikkeling van, zeg, de laatste tien jaar*.

‘Ik ben niet pessimistisch, ik ben alleen nuchter. Ik zie geen vooruitgang in de ideeën, alleen exploitatie van kleine receptjes, kleine maniërismen. Trucs, precies zoals je die in de schilderkunst tegenkomt. Eén keer origineel misschien, maar als je het tien jaar exploiteert niet meer dan een gimmick. Ik wil een werk binnengaan als een wereld. Maar als ik het na vijf seconden heb gezien, waarom zou ik er dan opnieuw naar kijken?’

- *Is uw ideaal dat van een nieuwe, algemeen geldende muzikale taal*?

‘Nee, ik geloof niet dat dat mogelijk is. De voorwaarden daarvoor kun je niet scheppen. Taal- en richtingsverschillen kunnen me niet zo veel schelen, wel dat er niet werke-

lijk over de problemen wordt nagedacht. Je vindt een truc, en even later nog een, en dat is het dan. De terreur van de *mode*. Eerst was het *pop*, toen *op*, een jaar later *conceptual* en dan weer *minimal*. Zoiets als Pierre Cardin. Collecties voor de zomer en collecties voor de winter.'

- *Revoluties kan men volgens u niet met anarchisten maken*.

'Mijn diepste overtuiging, ook politiek, is dat anarchie tot niets leidt. Anarchisten kunnen de opinie soms schokken en misschien dat er iemand is die de klap opvangt en hem effectief maakt. Anarchie kan erg grappig zijn, of gewelddadig, dat hangt van de betrokkenen af, maar na de explosie is het afgelopen.'

- *Uw verhouding tot het muzikale verleden is complex. Enerzijds zegt u dat de sterkste beschavingen die zonder herinnering zijn en dat de geschiedenis die door grote componisten wordt gemaakt er een van destructie is, anderzijds spreekt u van de mogelijkheid om aspecten van het verleden te bewaren door ze op een zo abstract mogelijk niveau in het denken van nu te integreren*.

'Malraux heeft gezegd dat een schilder schilder wordt, *niet* omdat hij naar de bomen, naar de natuur kijkt, maar omdat hij andere schilderijen ziet. Dat is absoluut waar. Zo word je musicus, omdat je iets hoort dat vóór je is gedaan. Daarvan moet je je zeer bewust zijn, juist om het te vergeten. Als je de geschiedenis niet kent heb je een afwijzende houding *omdat* je haar niet kent. Sterke beschavingen wisten en vergaten, en absorbeerden alleen het essentiële. Als het vlees vergaan is, zijn de botten overbodig.'

- *Ik geloof dat u nu twee verhoudingen tot het verleden probeert te schetsen, die van u zelf en die van Cage*.

'Zeker. Het is meestal een kwestie van educatie. Het is heel makkelijk om luchthartig met het verleden om te gaan als je het niet kent. Maar de dingen wreken zich: als je de geschiedenis niet kent, zal de geschiedenis jou niet kennen.'

- *Wat is het verleden dat u vergeten bent*?

‘Bijna alles. Mijn contact met de klassieken is zo constant, zo van dag tot dag geweest, dat ik nu genoeg heb geabsorbeerd om mij niets meer te hoeven herinneren. Ik ken het muzikale verleden, ik hoor het graag, maar het interesseert me niet en de invloed ervan is absoluut nihil.’

- *Welk nut heeft de historische muziekwetenschap volgens u*?

‘Voor mij zelf: geen. Natuurlijk kan het voor de uitvoeringspraktijk van nut zijn, maar over stijl en interpretatie heeft ze doorgaans weinig meer dan puur getheoretiseer te bieden. Aan een beroemd specialist in de middeleeuwse muziek vroeg ik eens iets over het tempo van een compositie die hij had getranscribeerd. Hij wist me geen behoorlijk antwoord te geven. Misschien zus of misschien zo. Wonderlijk om alles van de numerieke relaties te weten, ritme, toonhoogte, en niets van het tempo. In laatste instantie hangt muziek immers van tijd af. Stel je voor dat je een adagio van Beethoven allegro speelt! Ik zou willen dat juist degenen die zich met oude muziek bezighouden, minder geobsedeerd zouden zijn door een foute noot of een verkeerd boogje en zich meer om werkelijk belangrijke problemen zouden bekommeren.’

- *Semiotiek*?

‘Dat heeft meer mijn belangstelling. Hoewel ik, ondanks het feit dat ik zelf muziek vanuit een zeer theoretische invalshoek heb benaderd, toch niet zo geïnteresseerd ben in secties op lijken. Als ik bij voorbeeld al die analyses van Debussy zie en al die constructies die vanuit het werk zijn gemaakt, dan kan dat op zich zelf natuurlijk interessant zijn, maar van het nut van de herschrijving van een compositie in een andere taal ben ik niet erg overtuigd.’

- *Dat hangt van de analyse af. Een goede analyse is meer dan een beschrijving, ze impliceert een theorie. Uw eigen analyse van Le* sacre du printemps *bij voorbeeld*.

‘Dat is waar. U zegt precies wat ik bedoel. Alleen een

theorie over muziek bedenken is niet erg interessant, behalve als je je *eigen* theorie bedenkt die nieuwe concepten oplevert. Zelfs als je de analyse in je eigen denkrichting forceert, omdat je er iets mee wilt doen. *Die* soort analyse, zelfs al is ze fout, is veel interessanter. Stockhausens analyse van Weberns Concert op. 24 mag weinig met Webern te maken hebben, maar ze is van belang omdat ze alles met Stockhausen te maken heeft. Het bracht hem op nieuwe structuurideeën. Voor mij is analyse interessant als ze produktief kan zijn, als ze consequenties heeft.'

- *En Ruwets Debussy-analyse bij voorbeeld, 'Note sur les duplications"*?

'Interessant, zeer intelligent gedaan en boeiend omdat je kunt zien hoe hij denkt, maar toch geef ik de voorkeur nog aan een analyse die *verkeerde* conclusies trekt.'

- *In hoeverre zijn uw muzikale oogmerken in de loop der jaren veranderd*?

'Ik zal u zeggen, ik ben door ervaring, niet in de laatste plaats met de wereld van de muzikale uitvoeringspraktijk, veel pragmatischer geworden. Maar naarmate ik pragmatischer ben geworden, ben ik ook idealistischer geworden. Voor mij is al dat neo-gedoe, die terugkeer naar het verleden, nonsens.

Mensen zijn bang voor hun schaduwen. Hoe beter je de werkelijkheid kent, hoe meer je beseft dat je verder kunt. Dat is de verandering die ik heb ondergaan. Toen ik alleen nog theoretische ideeën koesterde, dacht ik dat op den duur het eind in zicht zou komen. Maar hoe groter mijn contacten met het muziekleven worden, hoe meer ik de wereld zie opengaan en hoe meer ik denk dat het nodig is om vooruit te zien en zich niet te herinneren.'

- *Maar impliceert een pragmatischere houding ook niet meer compromissen*?

'Integendeel. Als pragmaticus vermijd je compromissen

doordat je weet waar ze vermeden moeten worden. Je kent de situatie. Natuurlijk zijn er problemen, maar die zijn van tactische aard.'

- *U heeft gezegd dat u de eerste componist zonder biografie zult zijn*.

'Biografie is voor mij onbelangrijk. Belangrijker dan biologische evolutie is wat je zegt, dat waarin je je uitdrukt.'

- *Maar bent u niet in de biografie van bij voorbeeld Schönberg geïnteresseerd*?

'Nee. Ik kan me er niet toe zetten die te lezen, ook geen goede. Ik heb nooit een biografie van Mozart gelezen. Ik ben niet geïnteresseerd in het leven van componisten.'

- *Ook niet in de samenhang tussen het werk en de maker*?

'Die kan ik in de muziek zien, (*enigszins diabolisch*:)... en ik kan zelf een biografie bedenken. Dat is veel interessanter. Wat kan het mij schelen dat Mozart geen geld had en daarom voor dertig gulden een aria voor een zangeres schreef? Alleen het resultaat telt. Sommige aria's zijn beroerd, andere zijn prachtig.'

- *U wilt verdwijnen in uw eigen werk*?

'Ja. De oorsprong is niet belangrijk. En er moeten tenslotte geheimen in het leven blijven.'

- *Dat was het probleem van Peyser. Ze noemde u een enigma*.

'Al dat gevraag, al die uitpluizerij, het had voor mij geen enkele waarde. Als je een muis op de muur zet, dan zeg je door die muis te beschrijven niets over de architectuur. Ze zocht naar muizen. *Rats*, onzin!'

- *In* The art of live interview *van John Gruen weigerde u de naam van uw geboortestad te geven. Gruen waagde het zelfs te vragen 'hoe u als kleine jongen was'*.

'Nee, dat was in een ander, hoewel niet minder vreselijk interview, in een of andere Amerikaanse tv-serie. Er werd gevraagd waar ik geboren was et cetera, en ik zei: wat

interesseert dàt de mensen nu om te horen dat ik in een klein stadje in Frankrijk ben geboren waarvan ze de naam niet eens kennen. En wat deed u als kind? Waarop ik zei: als je Proust bent, dan beschrijf je je jeugd en daar neem je dan alle tijd voor. En ben je Proust niet, dan zie ik het nut niet om hetzelfde verhaal te vertellen dat duizend anderen kunnen vertellen. De banaliteit daarvan ziet zo iemand niet in. Ze denken de wortels te vinden van wat je bent en dat is onzin. Die wortels liggen veel dieper en zijn veel complexer dan dat je ze bloot zou kunnen leggen door je milieu te beschrijven.'

- *Dan zal ik uw geboorteplaats in een encyclopedie opzoeken*.

(1978)

Voorgevormd materiaal

‘Ja, opera. Het is het mooiste dat er is, natuurlijk. Muziek gaat over zingen.’

- *Ga je wel eens naar de opera*?

Louis Andriessen: ‘Nooit. Helemaal nooit. Ik moet er niet aan denken zelfs. En behalve dat ik er niet naartoe ga, zal ik ook niet zo gauw schrijven voor een dergelijk apparaat. Om twee redenen. De eerste reden is een platvloerse: namelijk dat de vocale cultuur ongeveer honderd jaar is achtergebleven bij de ontwikkeling van instrumentale technieken. Dat hoor je aan de tekstbehandeling, aan dat idiote galmende vibrato zoals je dat omstreeks 1880 bij violisten in Weense cafés hoorde en dat buikje in de toon. Operazangers zijn daardoor uitgeschakeld om ooit ook maar één noot van mij ten gehore te brengen. Ik schrijf nu eenmaal een heel ander soort muziek dan *Souvenir de Spa* voor viool en piano.

De tweede reden is - en die hangt natuurlijk met de eerste samen - dat er in de loop van de historie, vooral sinds *Wozzeck*, een merkwaardige vergissing is gemaakt. Namelijk dat in een opera de muziek in plaats van het drama centraal zou staan. Tot 1880, tot Wagner en Verdi, is er geen operacomponist die het eens zou zijn met de manier waarop de opera zich sindsdien heeft ontwikkeld. Verdi heeft nog eens een woedende correspondentie met een of ander operahuis gehad. Voor een vrouwelijke hoofdrol wilde hij per se die en die hebben. Hij zei, ze kan dan misschien niet zo goed zingen, maar ze is een heel goede actrice. De reden waarom er sinds 1900 opera's worden geproduceerd is dat het zulke mooie muziek is. Leuk dat er een verhaaltje bij is, maar dat is een bijkomstigheid. Tel je

die dingen bij elkaar op, dan begrijp je dat mijn werkterrein dáár niet zo gauw zat liggen. Ten eerste omdat ik twintigste-eeuwse muziek schrijf en ten tweede omdat ik vind dat muziek die je zingt wel degelijk een poging moet zijn om te vertalen waar de tekst over gaat. Dat zijn meestal meer emotionele dan rationele inhouden. Nu is het eigenaardige dat je, waar je het over gevoelsinhouden hebt, te maken krijgt met muzikale conventies. Totaal nieuwe muziek bedenken voor eeuwenoude emoties is in zich zelf al een tegenspraak. En die tegenspraak is wel degelijk gegroeid in de geschiedenis van de opera zelf. De mogelijkheid tot muzikale vernieuwing in de opera - ik bedoel dat nogal formeel - is beperkt. Mijn sympathie gaat uit naar operacomponisten die adequaat met de muzikale syntaxis van hun tijd zijn omgesprongen. En dat hebben ook de hele grote jongens gedaan, niet alleen de Spontini's en de Meyerbeers. Ook Mozart gebruikte in zijn opera's allerlei muzikale clichés die in zijn tijd actueel waren, om een of andere situatie te verbeelden. Een verminderd septiemakkoord bij voorbeeld. Dat is altijd onheil. Nu kun je absoluut geen verminderd septiemakkoord meer opschrijven om onheil ten gehore te brengen. Hoewel, als je naar de muziek bij Kojak luistert, dan zul je toch vaak de verminderde kwint in de bas aantreffen als er een gangster om de hoek staat. Maar het probleem van de muzikale syntaxis - hoewel in feite het interessantste - is wat betreft opera voor mij op het ogenblik minder essentieel dan het feit dat er zo verschrikkelijk slecht en vervelend gezongen wordt en dat door het misverstand als zou het gaan om de muziek en niet om het drama, alle theatervernieuwingen aan de opera volstrekt zijn voorbijgegaan. *Als* die zangers en zangeressen al een beetje acteerles hebben gehad, dan zijn het lessen waarvan nog niet eens vaststaat of Sarah Bernhardt ze in 1870 nog geaccepteerd zou hebben. Zelfs *Axel* [opera van Jan van Vlijmen en Reinbert de Leeuw] bewees dat.’

- *Je zou met onbedorven zangeressen moeten werken*.

'Ik geloof ook wel dat het beter wordt. Ik denk dat ik het nog wel zal meemaken dat ik tegen jou zal zeggen: weet je nog hoe we moesten kankeren... Dat vocalisten zo in volume worden getraind hangt natuurlijk samen met de noodzaak om over een heel orkest heen te brullen. In veel gevallen zou de elektronica uitkomst kunnen bieden. Het is er, en je kunt er gebruik van maken. Elektronica is geen houten been, dan kun je vibrato net zo goed een prothese noemen. Nieuwe vocale technieken zijn deze eeuw nagenoeg uitsluitend in jazz en lichte muziek ontwikkeld. De *Swingle Singers* bij voorbeeld, dat was indertijd voor mij een openbaring. Die eerste platen uit de tijd dat ze nog *Les double six* heetten en big-bandarrangementen zongen, Quincy Jones en zo. Dat vond ik fantastisch. Eigenlijk puur instrumentaal. Dat het klinkt als vier saxen of vier trompetten. En zo hoort het ook. En zo wàs het ook. Als je die heel oude orgeltjes beluistert en je trekt het register vox humana open, wat hoor je dan? È-hè-è-hè-è. Zo werd Machaut gezongen. Keihard, zonder vibrato.'

- *De conclusie die je als 'operacomponist' trekt is: naar het theater*.

'Dat is een beetje vanzelf gegaan. Eigenlijk via de film en toen vorig jaar de *Mattheus* met toneelgezelschap Baal. En nu *Orpheus*, met Lodewijk de Boer. Orpheus is alweer een stap verder. Vorig jaar werkte ik met een schrijver en een regisseur, nu zijn die twee functies in één figuur verenigd. Bovendien is Lodewijk professioneel muzikant. Hij regisseert heel muzikaal. Zo wordt de muziek de werkelijke bovenlaag van het drama. Wat je niet meer kunt laten zien, laat je horen. De muziek heeft het hoogste woord en universaliseert de betekenis.'

- *Heeft jouw muziektheater niet meer met musical dan met opera te maken*?

‘Dat weet ik niet zo goed, omdat ik geloof ik sinds Tabe Bas mij met zijn verjaardag voor *Anatevka* uitnodigde geen musical meer heb gezien. Ja, toen ik in Amerika was ben ik nog naar *Promises, promises* geweest omdat ik Bacharach zo'n goede componist vind. Maar verder... Ik denk dat ik er niet zo veel aan heb, omdat het muzikaal en dramatisch doorgaans wel héél erg in conventies blijft steken. Maar het is een feit dat een heleboel technische problemen daar veel verder zijn opgelost dan in de grote-mensen-muziek-praktijk.’

- *Merk je het verschil tussen Baal vorig jaar en Baal nu*?

‘Ze gaan zeker vooruit, zonder dat ze er zo vreselijk veel voor hoeven doen. Ze hebben nu sinds een paar weken een nieuwe zanglerares en die was verbaasd over de handige manier waarop ze met noten lezen omgingen. Veel handiger dan beroepszangers. Die dan wel heel mooi, zogenaamd mooi kunnen zingen, maar die geen noot zo groot als een koe kunnen lezen. Van het verschil tussen een driekwarts- en een vierkwartsmaat hebben zangers nooit gehoord. Dat wordt er allemaal ingestampt door repetitoren. Die mensen moet je beklagen, die lijden het meest beklagenswaardige slavenbestaan dat je je voor kunt stellen. Die verdienen in de hemel een plaats naast god-devader. Als je dàt kunt, ben je een groter wijsgeer dan Thomas à Kempis en Confucius te zamen.’

- *Kun je nu meer van ze eisen*?

‘Ik schrijf precies op wat ik zelf wil. Ik leg me alleen beperkingen op in de tessitura. Maar dat hele hoge kan me toch niet schelen, want dat gaat toch maar steeds verder van het gesproken woord af. En zingen is voor mij op de eerste plaats een beter soort spreken. Als je een mooie melodie wilt schrijven, ook best, maar dan kun je net zo goed één woord nemen.’

- *Kun je je voorstellen dat je voor een veel abstracter gezelschap een stuk zou schrijven*?

‘Ja. Al moet ik er niet aan denken dat dat een operagezelschap zou zijn. Niet alleen om de redenen die ik heb genoemd, maar ook omdat die hele wereld mij veel te tuttig is. Het soort mensen bevalt me helemaal niet. De kranten die ze lezen bevallen me niet, de auto's die ze kopen bevallen me niet, niks bevalt me van ze. Klaar.’

- *En een verandering van de opera vanbinnenuit? Juist wèl een opera schrijven voor zo'n tuttig gezelschap*?

‘Dat is een beetje een politieke vraag. Ik denk dat iedereen die vraag beantwoordt in overeenstemming met zijn eigen kunnen, zijn eigen behoeften en zijn persoonlijke ideeën. En die zijn in belangrijke mate bepaald door je maatschappelijke positie, al is dat verband in het geval van een vrij beroep wat losser. Ik kan me voorstellen dat een muziekvernieuwer denkt dat de vernieuwing van de muziek zich in de symfonieorkesten moet afspelen, maar dat denkt hij dan, denk ik weer, omdat die dingen er nu eenmaal zijn en dat dat kans op uitvoering geeft, bij voorbeeld. Zelf moet ik er niet aan denken, omdat ik weet dat me dat nog veel meer in muzikale conventies zou storten, al zijn die dan zogenaamd veel moderner of zo. Het mag dan klinken als ver voorbij Boulez, maar dat vind ik ouderwetser dan wanneer ik voor Baal een stukje in d mineur schrijf.’

- *De uitvoeringspraktijk bepaalt dus voor jou de mate van vooruitstrevendheid*?

‘Die keuze is aan je zelf. Maar ik geloof wel meer en meer - en dat is iets waar je de laatste vijftig jaar nauwelijks over gehoord hebt - dat de perceptie van de muziek voor een heel belangrijk deel afhankelijk is van de uitvoering, van het spelen, van de klank. Van de presentatie, van het omgaan met je instrument.’

- *Kun je dat concretiseren*?

‘De Volharding bij voorbeeld, de Hoketus-groep. De

kwaliteit van het stuk *Hoketus* bestaat maar zeer ten dele uit de nootjes. Voor een essentieel deel, bijna een parameter van het stuk, is het de klank die geproduceerd wordt door deze mensen. Op *hun* lijf is het stuk geschreven. Mijn muzikale problemen worden in hoge mate bepaald door de muzikanten voor wie ik schrijf. Muziek is meer dan enkel en alleen een partituur, en een van de oorzaken van de ellende rond de zogenaamde avant-gardemuziek heeft te maken met de veronachtzaming van de relatie tussen partituur en uitvoeringspraktijk. Als ik bij voorbeeld nieuwe akkoorden bedenk, dan besef ik donders goed dat dat bedenken wordt beïnvloed door mijn kennis van de kwaliteiten van de musici waarvoor ze bedoeld zijn. Ik bedoel dat en dat soort cellospelen. Een paar werken geleden hebben ze op de Warschauer Herfst *De Staat* uitgevoerd. Die Polen begrepen er in eerste instantie echt niets van. Ik heb dat stuk bij wijze van spreken van de eerste tot de laatste maat moeten voorzingen. Het klonk aanvankelijk als een soort vroege Bartók. Ze hadden geen notie van de articulatie; dat het stuk bij voorbeeld meer met Amerikaanse big bands te maken heeft dan met Mahler, dat het stuk geen accompagnement kent maar dat - en dat heeft met mijn politieke overtuiging te maken - alles even belangrijk is.

Dat onbegrip en die aanvankelijke tegenstand waren heel begrijpelijk maar wel vervelend, want ik wil geen stukken maken die bijdragen tot de situatie dat musici in loondienst stukken moeten spelen tegen hun zin. Iets dat in symfonieorkesten aan de orde van de dag is.'

- *Kan je affiniteit met minimal music verklaard worden uit de bijbehorende uitvoeringspraktijk*?

'Voor een deel zeker. Het is een complex van factoren. Het heeft onder meer te maken met de werkverhouding. Componisten die ook uitvoerend musicus zijn. Net als in de jazz, die trouwens met popmuziek en volksmuziek - game-

lan, Ghanese slagwerkmuziek - een van de belangrijkste *roots* van minimal music is. Kijk maar naar Terry Riley. Wat me verder aantrekt is het radicalisme. Iets radicaal doen betekent iets radicaal nalaten, met als resultaat een uitgesproken eendimensionale muziek waarin je één onderwerp tot op de bodem uitdiept.'

- *Is dat een soort analyse achteraf*?

'Natuurlijk. Daaraan vooraf gaat de puur muzikale ervaring. Hoe spannend ik het vond toen ik voor het eerst *In C* of *Violin Phase* hoorde. Het is echt niet makkelijk om de concentratie op te brengen om te horen wat er gebeurt in een stuk als *Drumming*. Daar is niets kosmisch aan. Niks trance. Ik weet ook dat Steve Reich er helemaal niet blij mee is dat zijn muziek in die sfeer wordt getrokken. Al heeft hij er zich niet tegen verzet toen de platenindustrie dat etiket commercieel ging exploiteren. Zijn recentere muziek vind ik trouwens veel minder. Ik moet in het algemeen niet zoveel hebben van dat wat sjieke en gedistingeerde tiedeliede-tiedeliede. In *Orpheus* refereer ik aan die muziek. Het betreffende fragment zou zich, gelicht uit zijn context, uitstekend lenen voor een e.p.'tje ter opluistering van de partijdag van D '66.'

- *Vind je het componeren van bij voorbeeld* De Staat *belangrijker dan het componeren van 'opera's', of andersom*?

'Mijn ervaring is dat je het meeste houdt van de stukken waarmee je het meest hebt getobd, al zegt dat heel weinig over de kwaliteit. *Melodie* bij voorbeeld vind ik zelf heel goed. Waarom? Omdat ik daar vier jaar op heb zitten hannesen.'

- Orpheus *in zes weken en* Melodie, *een pseudo-eenstemmig stuk voor blokfluit en piano, in vier jaar*?!

'Ja, zo gaat dat. Complexiteit is echt geen kwantitatief begrip. *Melodie* is op een andere manier ingewikkeld dan het veel moeilijker ogende *Ittrospezione* of zo. Het toppunt

van verfijning en subtiliteit vergeleken bij die andere, veel aardsere muziek die ik sinds het eind van de jaren zestig heb geschreven. Maar om op je vorige vraag terug te komen: het maakt veel verschil om, zeg maar, *De Staat* te componeren of een opera. In zekere zin was *De Staat* veel moeilijker, omdat ik alle problemen zelf moest stellen. Bij een volgend stuk bedenk je wat de syntaxis betreft weer andere problemen, dat kun je je voorstellen. Zijn er andere dingen die je eens wilt onderzoeken. Maar schrijf je een opera, dan kom je voor het eigenaardige verschijnsel te staan dat er zo iets is als voorgevormd materiaal. Zo noemt Stockhausen dat. Je kunt je niet veroorloven helemaal van dat materiaal af te zien. Je hebt de plicht iets over de algemene taal te zeggen. Wat heb ik te zeggen over de bestaande muziek? Tussen die twee soorten van muziek maken bestaat absoluut geen discrepantie. Het ene is in feite ook niet gemakkelijker dan het andere, al schrijf ik *Orpheus* sneller dan *De Staat*. Dat is niet omdat de problemen eenvoudiger zijn, maar omdat ze veel duidelijker zijn gesteld. In elk geval, wanneer ik aan *Orpheus* bezig ben en dingen opschrijf die ik in een vrij stuk niet zo gauw zou opschrijven omdat ze veel directer refereren aan bestaande muziek, heb ik niet het gevoel dat ik lui ben maar dat ik in de beste tradities van het opera componeren sta. Want bij een nauwkeurige bestudering van de geschiedenis van het opera componeren valt op dat de muzikale *taal* - met uitzondering van Wagner - zelden vernieuwd is in de opera. De vernieuwingen in de opera spelen zich af in de klank. Als je, zoals ik, instrumentatieles geeft, dan zie je dat er geen vernieuwing in de instrumentatie is of hij is al een keer eerder in de opera gebruikt. Van Monteverdi tot Meyerbeer. Vooral Meyerbeer, dat is echt fantastisch.’

- *Vind je syntactische problemen nog steeds zo belangrijk als tien jaar geleden*?

‘Eigenlijk vind ik ze nu veel belangrijker. Sowieso. Als ik aan *Orpheus* zit te werken, krijg ik te maken met het verschijnsel voorgevormd materiaal. En ik realiseer me dan dat het helemaal niet verkeerd is om je daarmee bezig te houden. Dat is een andere interpretatie van wat Peter [Schat] noemt: we moeten oude muziek weer nieuw maken of zoiets, dat is de gewoonste zaak van de wereld eigenlijk. Waarmee ik absoluut geen pleidooi voor traditionalisme wil houden. Op de een of andere manier lever je kritiek op datgene waar je het over hebt. In de tijd van eind vijftig, begin zestig, was dat helemaal niet aan de orde, want je schreef twaalftoonmuziek. Klaar. Dat was de syntaxis. En het eigenaardige was dat Stockhausen dan wel mocht zeggen dat hij geen voorgevormd materiaal wilde gebruiken en iedereen hem dat nazei, maar dat al gauw zeven miljoen componisten volgens dezelfde syntaxis schreven. Voor wie het dus weer voorgevormd materiaal was. De B-componisten van laten we maar zeggen ping-pong-muziek realiseerden zich hun eigen traditionalisme niet.’

- *Ik weet van een oudere componist die zijn verbazing uitsprak dat je je van een vroeg stuk had gedistantieerd ‘omdat het veel te esthetisch en te verfijnd was’*.

‘Mijn houding is dat je altijd dingen moet doen die je nog niet gedaan hebt. Dingen die ik al kan interesseren me niet zo erg. Het probeem is dat veel mensen denken - juist als je zo uiteenlopende soorten muziek maakt - dat je je niet ontwikkelt. Dat je zijpaden inslaat of de kelder ingaat. Het laatste is in zekere zin juist. Maatschappelijk heb ik inderdaad stappen naar beneden gedaan. Op algemene sociale erkenning ben ik nooit uit geweest. Ik mag me van mijn vroegere muziek wel eens gedistantieerd hebben - bij voorbeeld van mijn *Negen symfonieën van Beethoven*, die om een verkeerde reden succes hadden -, maar het is absoluut niet zo dat ik een slecht geweten heb over wat ik vroeger

gemaakt heb. Als componist voel ik me als een vis in snel stromend water. Je beweegt je snel en met veel technische spierkracht en onderweg meet je je met steeds andere soorten muziek. Stravinsky is mij in die houding een voorbeeld. Of Bach, en ook wel Mozart. Alle componisten waarnaar mijn voorkeur uitgaat, hebben dat. Bij Stravinsky tellen nog meer dingen mee, bij voorbeeld de manier waarop zijn muziek je tegelijkertijd meesleept en op een afstand houdt. Bij Louis Ferron, die de tekst voor onze *Mattheus Passie* schreef, ervaar ik iets vergelijkbaars. Het heeft op de een of andere manier iets met humor te maken. Wat ik aan muziek schrijf, gaat dus voor een belangrijk deel over andere muziek. Belangrijker dan je zelf uit te drukken is het voor mij om het over die andere muziek te hebben. Waarschijnlijk mijn manier om persoonlijk te zijn.'

- *Je maakt je geen zorgen over een eigen stijl*.

'Bewust zoeken naar een eigen stijl is iets waar ik me absoluut niet mee bezighoud.'

- *Je muzikale taal lijkt zich als vanzelf naar je maatschappelijke opvattingen te voegen*.

'Soms is dat inderdaad in extreme mate het geval. Soms kies ik ook heel bewust voor een bepaalde stijl of voor een bepaald genre. Maar dan moet ik er wel echt zin in hebben. De filmmuziek bij *The Family* bij voorbeeld. Ik wilde een keer in mijn leven gangsterfilmmuziek gemaakt hebben. Dat heb ik dan gedaan. Klaar. Dat hoeft niet meer, al zou ik in principe kunnen proberen een wereldberoemd filmcomponist te worden. Als er nu revolutie in Nederland was, zou ik wat minder extreem zijn in mijn houding van: één keer gedaan, klaar. Maar nu, bij De Volharding en zo heb ik aanzetten gedaan. Er zijn andere mensen die die ontwikkeling kunnen voortzetten. Waar het om gaat is je zelf overbodig te maken.'

- *Een componist als Nono heeft meer moeite om zijn muziek in overeenstemming te brengen met zijn politieke opvattingen*.

‘Dat heeft te maken met onhelderheid in zijn ideeën over wat muziek is, over de relatie componist, uitvoerenden en publiek. Zijn idealisme is in feite onpolitiek omdat het het muzikale referentiekader van de luisteraar ontkent. Voor Nono zou het maken van een strijdliedje in C betekenen dat hij zijn publiek als domme mensen beschouwt. Dat vind ik eigenaardig genoeg elitair, verachting voor een stukje in C. Dat heb ik nu precies niet, al zou ik wel een *speciaal* stukje in C maken. Met dingen als hiërarchie in het muzikaal materiaal houd ik me niet bezig. Ik maak wel onderscheid tussen ernstige en niet-ernstige muziek en dat heeft maar zeer ten dele te maken met de scheiding tussen Hilversum 3 en Hilversum 4.’

- *Je zoekt misschien niet bewust naar een eigen stijl, maar je stukken hebben meer met elkaar gemeen dan de houding van waaruit ze gemaakt zijn*.

‘Ik heb inderdaad het gevoel dat ik juist door het schrijven van vocale muziek wel degelijk aan een eigen syntaxis bezig ben. Het zal wel iets met leeftijd te maken hebben. Je eigen verhaal vertellen kun je pas als je er een beetje achter komt wie je zelf bent, natuurlijk. Ik geloof dat mijn ervaringen met het schrijven van theaterstukken en van vrije stukken langzamerhand naar elkaar toe buigen. Misschien culmineert dat wel in de twee stukken die ik van plan ben om nu te gaan maken. Het eerste is een stuk dat een beetje een vervolg is op *De Staat*. Voor een soortgelijke, maar iets kleinere bezetting en op een tekst van Hans Magnus Enzensberger.[1] Ballades over goede en slechte beroemdheden uit de westerse cultuur. Een ervan gaat over de door mij zeer bewonderde Bakoenin, een soort Liszt van het anarchisme. De tekst is iets tussen operatekst en een filosofische tekst à la Plato in. Mijn tweede plan, waar ik al

1 *Mausoleum* (1979) op tekst van M. Bakoenin (en niet van Enzensberger).

een jaar of tien mee rondloop, behelst een soort operaoratorium-achtig stuk over de rol van de vrouwen in de Parijse Commune. Een heel georganiseerde rol, *Les pétroleuses* bij voorbeeld, die de boel in de fik steken. Ik heb Hugo Claus daar enthousiast voor weten te maken.

Ik denk na over heel elementaire dingen. Het gekke is bij voorbeeld dat ik sinds 1970 uitsluitend stukken heb gemaakt waar maar één muzikaal ding tegelijk gebeurt. Die eendimensionale muziek waar we het al over hadden. In dat nieuwe stuk - ik kan me voorstellen dat het een beetje onnozel klinkt - wil ik dat er twee dingen tegelijk gebeuren. Nu denk je natuurlijk, hij is helemaal gek geworden. Een niet eenduidige tekst als die van Enzensberger vraagt om diepte en ruimte en dat heb ik heel lang niet gedaan. Ik vraag me nu dus steeds af: wat is het probleem als er twee dingen tegelijk gebeuren. Eén noot kort, en een andere... mijn hemel, dat zijn geen geringe problemen. Muziek die daarover gaat, zijn de koraalbewerkingen van Bach. Die ben ik uitvoerig aan het bestuderen. Daarin gebeuren ook twee totaal verschillende dingen tegelijk. Een zich ontwikkelend, meestal twee- of driestemmig gegeven en op vrij willekeurige momenten het intreden van lange noten. En dat doet hij ontzettend spannend. Die melodieën zijn natuurlijk buitengewoon stom, het protestantisme heeft aan de muziek nu eenmaal niet zoveel bijgedragen. Maar bij zo'n tweede of derde inzet is hij in de bovenstemmen al heel vreemd gemoduleerd en als die melodie in de bas dan weer begint ontstaat er een totaal nieuwe muziekpsychologische spanning.'

- *Dubbelzinnigheid*.

'Ja, maar niet op een anekdotische manier. Niet Stravinskiaans. Op een lichtvoetiger manier vind je dat ook in goede Franse of Amerikaanse filmmuziek, of bij Poulenc of Ibert. Het is niet nieuw, hoor. Stockhausen had het erover

toen hij *Carré* maakte. Hij realiseerde zich toen hij in een vliegtuig zat, dat hij tegelijk heel vlug en heel langzaam ging. Maar in *Carré* gebeurt dat op een mij veel te simpele manier. Te ondubbelzinnig. Terwijl de taak veeleer gelegen is - en nogmaals: dit is geen pleidooi voor traditionalisme - in een gerationaliseerd gebruik van muzikale conventies. Er zijn een heleboel dingen aan de tonaliteit *niet* dood. Wèl veel akkoorden en akkoordverbindingen, maar veel *niet* op macrostructureel niveau. Zo iets als adem. Arsis, thesis, dat zijn dingen waar ik verschrikkelijk mee in de weer ben. Dingen die, inderdaad, door de echte serialisten totaal vergeten zijn maar die je absoluut niet kunt missen.

Dat heb ik ook bij De Volharding geleerd, niet op het conservatorium. Hoe het komt dat er in de muziek zo iets als een voor- en een nazin bestaat. Dat komt omdat je moet ademhalen. Dat leerde ik toen ik die jongens op die toeters zag blazen.'

(1977)

Nonsense and silence

John Cage (tot mijn verbazing zichtbaar 62): ‘Muziek die niet gerepeteerd hoeft te worden, daar is dit een voorbeeld van. Er is alleen wat instructie nodig, verder ligt het binnen ieders bereik. Die planten en die schelpen inspireren mensen om beter te worden. Op een of andere manier besmetten ze iemand met verbeeldingskracht.’

Tot zover gezegd op volstrekt ernstige en overtuigde toon. Deze wijkt echter geheel onverwacht voor een gakkend gelach: ‘De mensen worden erdoor verleid.’

Kort geleden kon men in een Parijse tuin enige gestalten ontwaren die, uitgerust met handzame apparatuur en een koptelefoon, ingespannen bleken te luisteren naar het rumoer van door weer noch wind bewogen grassprieten en heggeblaadjes. Het tafereel speelde zich af aan de vooravond van een concert waarop Amerikaanse studenten een uitvoering gaven van *Branches* en twee uur lang, pulkend aan cactussen, sparappels, vingerplanten en andere op contactmicrofoons aangesloten flora, voor een minzaam murmelend muzikaal *environment* zorgden. In het voorwoord van zijn derde en meest recente boek, *M*, zegt John Cage: ‘Bovenal hebben we een muziek nodig waarin niet alleen geluiden gewoon geluiden zijn, maar waarin mensen gewoon mensen zijn, dat wil zeggen: niet onderworpen aan de wetten die een hunner voorschrijft, zelfs al is hij “de componist” of “de dirigent”.’ En: ‘We hebben een muziek nodig die niet meer vraagt om participatie van het publiek, omdat in haar de scheiding tussen uitvoerenden en publiek is opgeheven: een muziek gemaakt door iedereen.’ Deze wens is in *Branches* nog geen werkelijkheid gewor-

den. Het stuk voldoet wel bijna aan de eis die Cage naar aanleiding van een uitvoering van *Mureau* formuleerde: 'Wat nodig is, is een muziek die geen repetitie nodig heeft.'

Cage: 'Het begon met een dans van Merce Cunningham die iets met dieren te maken had. Verschillende dieren in verschillende tijden. Die dieren zijn bij mij planten geworden. Het begon met deze *pod rattle* [sonaja de cáscara, een als rammelaar gebruikte peulvrucht], omdat ik in Mexico was waar die vrucht groeit. Later in Arizona kwam een van de dansers met een stuk cactus en plukte eraan, vlak bij mijn oor. En onmiddellijk was ik me bewust van de mogelijkheden die dit gaf. Die cactusnaalden hebben elk hun eigen toonhoogte. Je kunt ze in trilling brengen en dan brengen ze allerlei geluiden voort. Van geruis tot klanken die bijna al een eigen toonhoogte hebben. Kijk, daar heb je de ratels. *(Wijst naar een onderdeel van wat het best omschreven kan worden als het geëlektrificeerde atelier van een bloemschikker.)* Het is een geluidswereld die nauwelijks met geruis heeft te maken. Op de grens van het muzikale.'

Over zijn grote voorbeeld Satie schreef Cage: 'Om geinteresseerd te zijn in Satie moet men om te beginnen ongeïnteresseerd zijn, accepteren dat een geluid een geluid is, en illusies over ideeën betreffende orde, uitdrukking en gevoel en de hele rest van onze overgeërfde esthetische rimram opgeven.' Hij formuleerde daarmee de beginselen van zijn eigen esthetiek: de muziek te objectiveren, te bevrijden van psychologische, compositorische en technische gewoontes en de grenzen tussen natuur, leven en kunst te slechten. 'Als leven leven is, dan zie ik Richard Nixon voor me en als kunst kunst is, dan denk ik aan Boulez.' Daisetz Suzuki, zijn leermeester in Zen, en het orakel van I Ching hadden hem de rol van bemiddelaar tussen klank en toeval doen aanvaarden. Steeds terugkerend in zijn geschriften zijn formuleringen als 'geluiden zonder doel, in

hun doelloosheid het leven zelf uitdrukkend' en het geluid bevrijden van 'abstracte ideeën' om het 'fysiek, uniek, zich zelf' te laten zijn (*A Year from Monday*). Hij distantieert zich van de componist 'die andere mensen vertelt wat ze moeten doen'. De *National Catholic Reporter* schreef ooit dat Cage voor de kunstenaar is wat Spock voor de moeder is.

Binnen de opvatting dat geluid en stilte één eigenschap gemeen hebben: tijdsduur, zijn bij Cage geluid en stilte gelijkwaardig. *4'33"* luidt de titel van een uit 1952 daterende compositie, die bestaat uit drie delen stilte ter lengte van de door de titel aangegeven tijdsduur. De compositie is, schrijft Michael Nyman in *Experimental music. Cage and beyond*, 'geen ontkenning van de muziek, maar een bevestiging van haar alomtegenwoordigheid'. 'Mijn hoogste akoestisch, esthetisch genoegen vind ik in de geluiden van mijn omgeving', zegt Cage in 1973 in een interview.

- *In* Branches *raadpleegt u de I Ching weer. Doet u dat nog steeds in al uw composities*?

'Mijn esthetica is hoofdzakelijk gebaseerd op *non-intention*, componeren zonder oogmerk. Het gebruik van het ego is niet gebaseerd op de bezitsdrang of de kennis van het ego, maar op de onwetendheid en de nieuwsgierigheid ervan. *(Stilte.)* Rechtvaardigheid is niet gebaseerd op de rijkdom van de maatschappij maar op de armoede van de maatschappij. In mijn laatste orkestwerk is het orkest niet groot en indrukwekkend, nee, er spelen steeds maar vier mensen tegelijk. *Quartet* heet het dus.' *(Gelach.)*

- *Toen u het toeval introduceerde in uw componeren hoopte u, bij het gooien van munten bij voorbeeld, aanvankelijk nog op bepaalde uitkomsten*.

'Je denkt dat je alles verloren hebt. Maar wat verandert is je denken. Want je merkt voortdurend dat dingen die je helemaal niet van plan was, toch gebeuren en dat ze heel mooi zijn. Schoonheid betekent hetzelfde als geld: vertrou-

wen, plezier. De dingen zijn niet van zich zelf mooi oflelijk, dat zijn ze alleen voor zover onze gevoelens over die dingen zo zijn. En als we vertrouwen in iemand hebben, geven we hem krediet, economisch gesproken. Als we ergens van houden zeggen we, in de kunst, dat het mooi is. Wittgenstein heeft eens gezegd: het betekent alleen dat het klikt tussen de dingen. Dus we moeten een klikker op zak hebben, *to make it beautiful by clicking, if it wasn't beautiful before*.' - *Als schoonheid in onze omgeving is gelegen, waarom componeert u dan nog*?

'*In order to celebrate*. Toen ik Buckminster Fuller dit idee van *celebration* noemde, veranderde hij het in *cerebration*. Zodat je niet alleen uiterlijk iets viert met andere mensen maar in feite van *denken* verandert. Zelfs al is het niet noodzakelijk, het is zonder meer nuttig ermee door te gaan.'

- *Nieuwe stukken maken betekent voor u dus de aandacht vestigen op...*

'Als ik alleen op me zelf was aangewezen, dan zou ik het denk ik niet doen. Maar ik ben nu eenmaal niet alleen op me zelf aangewezen, ik leef in een grote maatschappij.' *(Gelach.)*

In een transcriptie van een radio-statement over Ives probeerde Cage een aantal eigenaardigheden van het gesproken woord vast te leggen: wit voor stilte, driehoekjes voor ademhaling, cirkeltjes voor slikken, krabbeltjes voor uhs, ahs en andere onbestemde klanken. Een soortgelijke transcriptie van dit interview met Cage zou een vrolijke aanblik hebben geboden en bovendien, meer dan de in drukletters vervatte mededelingen, iets kunnen suggereren van de ontspannen, vertrouwelijke en beminnelijke toon van montere ernst. Het gesprek werd op de meest onvoorspelbare ogenblikken door een pompend, en vaak neurotisch aandoend gelach onderbroken. *(Gelach)* is de uniforme aanduiding van wat beter weergegeven had kun-

nen worden door een zaagtandsymbool in vele varianten. - *Tegen Richard Kostelanetz zei u: het interesseert me niet of welk van mijn stukken dan ook, goed of slecht is*.

'Ik probeer mijn stukken zo goed als ik kan te maken. *(Stilte.)* Maar waar het om gaat is *the minds and the people*. Thoreau zei: het doet er niet toe welke vorm de beeldhouwer aan de steen geeft, het gaat er om wat het beeldhouwwerk de beeldhouwer doet. Dat kun je ook op het publiek toepassen: het doet er niet toe wat je hoort, het gaat er om wat het luisteren je doet. En luisteren is niet makkelijk. De ervaringen van drie mensen die naar hetzelfde luisteren, kunnen zeer verschillend zijn.'

- *U wilt dus dat mensen luisteren op hun...*

'... op hun eigen manier en ik hoop dat het hun geest verandert. Maar daar kunnen we niet op rekenen. Hoewel, ik weet niet waarom, in mijn geval hebben steeds meer mensen het op zijn minst *geprobeerd*. Maar ik ben natuurlijk idioot beroemd geworden. Veel mensen verwachten van mij veel boeiender dingen dan ik in werkelijkheid doe. *(Zeer geamuseerd:)* Ze verbazen zich erover dat er zo veel ophef wordt gemaakt over zoiets oninteressants.'

- *U bent bekend als componist maar misschien meer gekend als schrijver. Hindert het u dat* Silence *waarschijnlijk meer gelezen is dan uw muziek ooit uitgevoerd en beluisterd*?

'Misschien is dat waar. Sommige mensen schenken aandacht aan de ideeën, anderen aan de muziek en weer anderen aan beide. Dat is *mijn* zaak niet. Mijn zaak is het om het beschikbaar te stellen.'

- *Maar hoe kun je naar de muziek luisteren zonder tegelijkertijd na te denken over de ideeën die eraan ten grondslag liggen*?

'Dat is mogelijk. *Ik* kan het.'

- *Ja, maar het zijn uw eigen ideeën*.

'Nee, als het goed gespeeld wordt, kan iedereen volgens mij bij voorbeeld naar *Cheap Imitation* luisteren, zonder

over de onderliggende ideeën na te denken. Door te luisteren krijg je misschien vanzelf gelijksoortige ideeën.'

- *Luisteren naar* 4'33" *is denken over een idee*.

'Nee, volgens mij is het luisteren. Voor mij tenminste. Ik doe het altijd, en als ik het doe, neem ik zogezegd vakantie van mijn ideeën. *(Op dit moment luidt er ergens een klok. Gelach.)* Als de klok luidt, word ik op vakantie gestuurd. De wereld weet op zo veel manieren de geest te boeien, met andere woorden, de geest ervan te bevrijden dat hij ideeën heeft. Gisteren was ik ergens waar ze een paar labradorpuppies hadden. Ken je die? Ze zijn schitterend van kleur. Het moment dat je naar ze kijkt, kun je aan niets anders meer denken. Dat bedoel ik. Het is dezelfde ervaring die Wilker had: hij keek naar een boom en wist niet meer of hij zich zelf was of die boom. En dat is ook wat stilte ons doet. Maar *(schaterend)* in een kamer met zo'n brommend gegons van zestig hertz, dáár kun je maar het beste een idee hebben. Moderne architectuur wordt gekenmerkt door een rumoerigheid die je echt moet ontvluchten. Maar de geluiden in dit oude gebouw hier zijn fascinerend. Als de lessen hier beginnen, Afrikaans getrommel en zo, doet me dat denken aan romans die ik nooit heb gelezen.'

- *Om op het toeval terug te komen. U hebt me gezegd dat u Schönberg, uw leraar, niet ontrouw meent te zijn geweest omdat uw toevalsmanipulaties een strengere discipline zouden vormen dan het twaalftoonsysteem. Maar het is toch een volledig andere benadering van...*

'... de geest, ja. Het is een geest die afstand doet van het kiezen en verwikkeld is in een proces om zich zelf te veranderen.'

- *Maar is afstand doen van het kiezen niet gelijk aan het afstand doen van verantwoordelijkheid*?

'De meeste critici denken dat ik een fout beging door me aan toevalsmanipulaties over te geven, maar dat is niet het

geval. Dat denk *ik* tenminste en *ik* moet het weten. (*Hilariteit.)* Schönberg zei dat ook: er is geen reden voor muziekkritiek, want dat heb ik zelf al gedaan. Mijn verantwoordelijkheid is het stellen van vragen. De antwoorden worden vrij, door de toevalsmanipulaties. Het is heel moeilijk. Veel mensen weten niet hoe ze vragen moeten stellen. Ik bedoel niet het soort vragen waar ik nu antwoord op moet geven, maar het soort vragen die een stuk muziek voortbrengen. Vragen als: welke instrumenten, welke instrumenten in welk deel, hoe lang zijn de delen? Daarna doet de improvisatie dat wat de toevalsmanipulaties, in antwoord op de gestelde vragen, je zeggen te doen. En dat laat je nog een heleboel vrijheid. De vraag is het principe dat aan alle antwoorden ten grondslag ligt, dat wordt maar weinig begrepen.'

- *Mmm...*

'Dat klinkt of je het begrijpt. Maar als je verder denkt blijkt dat je het niet begrijpt. *(Lange stilte.)* Onze regeringen stellen de verkeerde vragen en daarom krijgen ze de verkeerde antwoorden. Een voorbeeld van een verkeerde vraag: hoe komen we van de muggen af? Een betere vraag zou zijn: hoe kunnen we leven met muggen?'

- *U heeft een hekel aan Beethoven, Italiaanse belcanto, jazz en de vibrafoon, schreef u in* Silence. *U zou daar dus wèl van moeten houden*.

'Ik heb het nog steeds moeilijk met de vibrafoon, maar het hindert me niet meer.' *(Grote hilariteit.)*

- *Is uw componist-zijn als een coïncidentie te beschouwen*?

'Ik had iets anders kunnen zijn. Predikant, architect, chemicus, daar heb ik allemaal over gedacht. Daarna over schilder, musicus. Als ik het allemaal over zou doen? Botanicus denk ik. Botanie begint trouwens ook een onderdeel van mijn muziek te worden. Dat lijkt me een wonderbaarlijk experiment.'

- *Doet me denken aan dat verhaal uit* A Year from Monday *over het graf van Kurt Weill waaromheen paddestoelen groeien* (‘carrying on, I am sure, his business of working with sounds. That we have no ears to hear the music the spores shot off from basidia make oblige us to busy ourselves microphonically’).

‘... en dat we naar een stoel gaan luisteren. Niet een stoel waarop geslagen wordt, nee, het geluid van de stoel zelf. We weten dat hij in trilling is.’

- *Kent u het verhaal van Roald Dahl over een boom die wordt omgehakt en waarvan de doodskreten hoorbaar worden gemaakt*?

‘Nee, en om te beginnen zou ik willen luisteren zonder consideratie met gevoelens. Gewoon de trillingen. Improvisatie met planten en schelpen is een van de drie richtingen waarin mijn muziek zich ontwikkelt. Een improvisatie die niet gebaseerd is op ego, smaak en herinnering, en evenmin op muzikale cultuur. Een activiteit die open staat voor iedereen, ontwikkeld en niet-ontwikkeld. Onze wetten zijn erop gericht - en daarom hebben we politiek en economie - om de rijken tegen de armen te beschermen, maar wat nodig is zijn wetten die niet gebaseerd zijn op de mensen die hebben, maar op mensen die niet hebben. Dat heb ik in mijn muziek gedaan. Je zou kunnen zeggen dat al mijn muziek een voorbeeld is van de mogelijkheid om muziek te maken zonder tonaliteit. Tonaliteit was voor de muzikale tonen, ik heb gecomponeerd voor geluiden, voor ruisklanken, *for the noises*. Arme muziek voor arme mensen.’

- *En uw ervaring is dat het mensen verandert*?

‘Ja, en bovendien... ze zeggen altijd dat ik werk nodig heb omdat ik te eten moet hebben. Maar ik heb laten zien dat ik me staande kan houden met natuurlijk voedsel, paddestoelen en zo. Nee, ik ben er niet zo vaak ziek van geworden, ik ben er maar één keer bijna dood aan gegaan. Met die ideeën over voedsel was ik in de beginjaren vijftig al

bezig en nu zijn er ontzettend veel mensen mee in de weer. Sinds kort eet ik alleen nog maar macrobiotisch. Nee, ik ben geen purist. Ik *moest* trouwens wel, wegens lichamelijke klachten waar de dokters geen raad mee wisten. De pijn is nu helemaal weg.'

In 1958 won Cage als paddestoeldeskundige in een Italiaanse televisie-quiz zesduizend dollar. Wat vlinders in de boeken van Nabokov zijn, zijn paddestoelen in die van Cage. In *M* ('de titel van het boek werd verkregen door de zesentwintig letters van het alfabet aan een I Ching-toevalsmanipulatie te onderwerpen') is zelfs een heel 'Mushroom Book' opgenomen. Raadpleging van de I Ching leerde 'waarover ik moest spreken en hoeveel woorden ik moest gebruiken.' Niet alleen het 'Mushroom Book', talloze teksten ontlenen vorm (en inhoud) aan voorafgaande calculaties. Een betrekkelijk eenvoudig voorbeeld biedt 'Mosaic', een artikel uit 1966 over de brieven van Schönberg: 'Alle delen van het boek (elke brief, de omslag, de biografische aantekeningen, de inhoudsopgave, de verschillende indices) relateerde ik aan het cijfer 64, zodat ik, door munten te gooien volgens de I Ching-methode voor het verkrijgen van orakels, kon weten welk deel van het boek ik zou bespreken en hoeveel woorden ik voor dat doel zou gebruiken.' Cage beschouwt deze calculaties niet als het geheim van de smid: elke tekst in *Silence* en *A Year from Monday* laat hij voorafgaan door nauwkeurige bio- en bibliografische informatie en een explicatie van de gevolgde schrijfmethode.

- *Waarom gebruikte u de I Ching om de vorm te bepalen van artikelen met heel concrete onderwerpen*?

'Om tot een tekst te komen die ik niet in mijn gedachten had, maar die mijn gedachten verandert. Niet zeggen wat ik te zeggen heb, maar *leren* wat gezegd moet worden.'

- *Stel, u heeft een muzikaal idee*.

'Dat heb ik niet echt. Hoewel... toch wel, ja. Maar dan geef ik er op zo'n manier vorm aan dat ik niet weet wat voor vorm het zal aannemen. Ik probeer door te dringen tot de vraag die aan alle mogelijkheden ten grondslag ligt. Die Schönberg-tekst, bij voorbeeld. Natuurlijk had ik bepaalde dingen over Schönberg te zeggen, maar die worden toch wel gezegd. Daarom onderwierp ik zijn brieven aan toevalsmanipulaties, om die dingen gezegd te laten worden die ik niet al in mijn hoofd had. Op die manier heb ik al schrijvend heel veel geleerd.'

- *Het lijkt me heel frustrerend om op die manier van je ideeën afstand te doen*.

'Op het moment dat je ze opgeeft, krijg je er een heleboel andere voor terug. Wat je al hebt, verlies je niet. Nee, je wordt er niet lui van. Niet als je de verantwoordelijkheid om vragen te stellen serieus neemt. Om bij voorbeeld de vragen te stellen die resulteerden in de *Etudes Australes* voor vioolsolo. Om zelfs maar een eerste vraag te formuleren. Echt veel moeilijker dan het hebben van een idee.'

Ook in zijn teksten heeft Cage, onder meer met behulp van toevalsmanipulaties, het principe van objectivering steeds verder in praktijk gebracht. De Reader's Digestachtige, niet onvermakelijke anekdotes, pointeloze grappen en aforismen waar *Silence* en *A Year from Monday* vol van stonden, zijn in *M* helemaal verdwenen. *M* (ondertitel *Writings '67-'72*) bevat onder meer 'Mureau', een tekst die het resultaat is van een werkwijze waarbij alle opmerkingen van Thoreau over muziek, stilte en geluid aan I Ching-manipulaties zijn onderworpen. Meer nog dan in het *Mushroom Book* wordt in 'Mureau' de syntaxis buiten spel gezet. Uit het voorwoord van *M*: 'Syntaxis geeft het [*Finnegans Wake*] een rigiditeit waar klassieke Chinese en Japanse poë-

zie vrij van waren.' En: 'Syntaxis is volgens Norman O. Brown de opbouw van het leger. Als we de syntaxis opgeven, demilitariseren we de taal. (...) Vertaling wordt onnodig, zo niet onmogelijk. Het resultaat is *nonsense and silence*, vertrouwd aan wie liefhebben.'

Cage' volgende boek zal als titel krijgen: *Empty Words*. Zo juist heeft hij de laatste hand gelegd aan 'Writing through Finnegans Wake' en 'Writing for the Second Time through Finnegans Wake'. Volgt nog een derde 'Writing'.

- *Vindt u die metafoor van Brown werkelijk bruikbaar*?

'Ik vind hem bruikbaar. Taal is het middel waardoor we gevaarlijk voor elkaar worden. Als we vertrouwen in elkaar hebben gaan we de kant van muziek uit. We houden op met praten tegen mensen van wie we houden. (*Gegrinnik*.) We hebben niets tegen ze te zeggen. We praten alleen met mensen voor wie we bang zijn, die we de baas willen worden.'

- *Maar je spreekt toch ook om problemen op te lossen*?

'We schijnen het alleen niet zo erg goed te doen. Het zou misschien verstandig zijn er een tijdje het zwijgen toe te doen. Dat zei ik al toen ik twaalf was, in een tekst die je misschien hebt gezien. ['Other People Think', geschreven op vijftienjarige leeftijd en opgenomen in *John Cage* van Richard Kostelanetz.]

Dat we onze problemen met Latijns-Amerika konden oplossen door gewoon een tijdje onze bek te houden (*gelach*) en te luisteren naar hun kritiek en wat voor hekel ze aan ons hadden. Maar zolang de Verenigde Staten machtig waren - wat ze nu niet meer zijn - weigerden ze te luisteren. Nu luisteren we iets meer, alleen weten we niet wat we moeten doen.'

- *Uiteindelijk zult u zwijgen*?

'Dat is de grondslag van een veranderde geest, luisteren

en... Ik hoop dat de mensen begrijpen dat er verschillende manieren zijn om je hoofd te gebruiken. Dat je niet voor het hele leven één filosofie moet doordrukken maar dat je op verschillende momenten, onder verschillende omstandigheden, verschillend moet denken. Betekenis is niet nodig, dat laat ik nu ook in mijn muziek zien. En dat is heel rustgevend. *Very demilitarizing, to make no sense*. Daarom zeg ik *empty words*, wat hetzelfde is als *silent music*, geloof je niet?

Ik heb een andere manier gevonden om taal te gebruiken *to change the mind*. Daarbij maak ik gebruik van toevalsmanipulaties, zoals in de *mesostics* waarmee ik in *M* ben begonnen. Op die manier ga ik door de hele *Finnegans Wake* om de naam van James Joyce te vinden. Bij de 'Second Writing' maakte ik een index van de syllaben die ik had gebruikt en die niet herhaald mochten worden. Dat leverde weer een nieuwe tekst op. Die teksten laten zien hoe je een kunstwerk uit het verleden kunt benaderen en gebruiken om een nieuwe taal te maken. Volgens Norman O. Brown heb ik door dit te doen - door dit te doen *zonder doel* voor ogen - een gecondenseerde *Finnegans Wake* gemaakt. Omdat ik er geen ideeën over had. Zo krijg je echt een gevoel van vrijheid, van je snel door het hele boek slaan. Die korte versie doet je wel aan de oorspronkelijke versie denken, maar het doet je eraan denken zonder iets op te dringen.'

- *Wat is het effect op de lezer die* Finnegans Wake *niet gelezen heeft*?

'Ik hoop dat het hem er toe zal zetten om *Finnegans Wake* te lezen. Zoals het dat ook mij gedaan heeft: de enige manier waarop ik in staat was *Finnegans Wake* te lezen was door het te schrijven. *(Vrolijk gelach.)* Mijn hele leven had ik al van *Finnegans Wake* gehouden zonder het gelezen te hebben.'

- ???

‘Ik had er vertrouwen in. Ik geloofde - en dat geloof ik nog steeds - dat het het grootste boek van de eeuw is, geen twijfel aan. En véél mensen die het niet gelezen hebben denken er zo over, en het heeft hun leven veranderd. Ik denk dat het McLuhan veranderde en McLuhan veranderde niet alleen de televisie maar ook veel mensen. En dat komt allemaal door *Finnegans Wake*.’

- *Maar McLuhan heeft het wel gelezen*.

‘O ja, zo is hij begonnen. Met het geven van literatuurlessen.’

- *McLuhan suggereerde u al meer dan tien jaar geleden om muziek te maken met gebruikmaking van de* Ten Thunderclaps *uit* Finnegans Wake.

‘Dat is er nog niet van gekomen. Het zou betekenen dat ik me aan een of ander instituut met uitgebreide technische faciliteiten zou moeten verbinden. Ik heb een goede opname van onweer nodig en er moet een elektronische schakeling ontwikkeld worden die de menselijke stem in de donder kan veranderen. De bedoeling is een stuk met koor en orkest. Het publiek zou de indruk moeten krijgen naar een onweersbui te gaan, die eigenlijk een concert met koor en *Finnegans-Wake*-teksten is. Prachtig hè? En ze zouden weten dat het ging om de transformatie in iets natuurlijks. Heel opwindend, denk ik. Bovendien houdt het verband met het idee van revolutie. Onweer is tenslotte het revolutionaire aspect van het weer. Het verandert de lucht.’

- *Over revolutie geproken: gaat u nog verder met de serie dagboeken ‘How to improve the world’*?

‘De eerste zin van het volgende luidt: *Englishmen drive on the wrong side of the street. The wrong side is just as good as the right side*.’

(1978)

Het afsteken van een band

Uit de radio klinkt de stem van Dick Raaijmakers. Hij zegt: ‘Je strijkt tot je gehoord wordt en die tijd is tijdloos. Al zou je het hele stuk maar één toon spelen, het lukt altijd. Je kunt hoogstens zeggen dat het pas echt lukt - maar dat is van een heel andere orde, dat is lukken met hoofdletters - wanneer je *gehoord* wordt. Lukken en mislukken komt uit de wereld van het precies gedefinieerde doel. Dat is hier uitgebannen.’

Nu klinken er wat neuzelige geluiden: het *Kwartet* van Raaijmakers. De componist richt zich opnieuw tot de luisteraars: ‘De strijktoon in de klassieke opvatting is een volwassen toon, een levende toon die resultaat van training is. In deze zich aan de rand van de wereld voortbewegende muziek heeft de toon niet meer die glans, die gespierdheid, dat lef om in de wereld te staan. Het is een toon die net om de hoek komt kijken.’ ‘Het is een toon die even veel kans heeft om wèl als om níet te klinken, vanwege de enorme traagheid van de stok. Het is aan, uit.’ Er klinken voortdurend kraak- en stoorgeluiden. ‘Gekraak is hier de metafoor van contact hebben en niet-contact hebben.’

Na de uitzending vertelt Raaijmakers dat dat gekraak ook al voorkomt in zijn vijftien jaar oude *Canons*. ‘Dat is niet omdat ik zeg: ik vind dat kraken zo leuk en daar heb ik nu mijn beroep van gemaakt. Zo iets ontstaat. Mijn muziek “klinkt” niet, heeft geen lichaam. Je hoort processen en die processen lukken of mislukken. Dat lukken en mislukken levert steeds weer iets op dat om een nieuwe confrontatie vraagt. Je zou kunnen zeggen: dat is een voortdurend gekraak. Als jij aan je schrijftafel aan het werk gaat, dan kenmerkt het voorbereidende werk zich uitsluitend door

gekraak. Je stoel kraakt, je papier kraakt, dat is niet niks.'

Raaijmakers leidt een kluizenaarsbestaan in een onbewoonbaar verklaard huis op een parkeerterrein vlak bij de Grote Kerk in Den Haag. De gemeente Den Haag wees hem (en Jan Boerman, eveneens componist van elektronische muziek) het afbraakpand in 1964 toe als atelierruimte. Doordat het Koninklijk Conservatorium twee jaar later tot de oprichting van een studio voor elektronische muziek besloot, heeft het die functie niet lang hoeven vervullen. Raaijmakers is er sindsdien, aanvankelijk clandestien, blijven wonen. Beneden bevindt zich de werkplaats van een schoorsteen- en ketelmaker. Boven slaapt de componist in een heel klein slaapkamertje, kookt in een minuscuul keukentje en woont en werkt in een ruimte waarin misschien net twee vleugels zouden passen. Maar er staat zelfs niet één vleugel, wat opmerkelijk mag heten voor iemand die op het conservatorium als pianist begonnen is. Ik kan me niet voorstellen, zeg ik, dat wat ik gehoord heb waar is. Dat hij van de ene dag op de andere, zonder enige aanwijsbare oorzaak van buitenaf, met pianospelen is gestopt.

Raaijmakers: 'Ik kan nu wel zeggen dat ik tijdens mijn studie altijd een soort koudheid heb gevoeld, maar een echte verklaring heb ik er niet voor. Het was een bijna Chinese omschakeling van de ene werkelijkheid in de andere. Het hield op, tjak, zoals een bandje afslaat. Ik heb geen verhouding met een instrument. Ik rook ook niet. Roken is een vorm van muziekmaken. Dat huuuuh. *(Imiteert het uitblazen van rook zoals alleen een niet-roker dat kan.)* Misha [Mengelberg] heeft me een keer op een vleugel in het Concertgebouw drie tonen horen spelen, keek dat somber aan en zei: jij bent geen pianist. Ik moet er niet aan denken dat hij had gezegd: wat is er aan jou verloren gegaan.

Techniek is van meet af aan mijn andere pool geweest. Je bouwt je eerste radio-ontvanger, je tweede, je derde. Maar

door de muziek heb ik er ook steeds weer afstand van genomen. Ik wist dat mijn plaats in de muziek was en dat ik me vanuit de muziek wilde bezighouden met techniek, daar waar de techniek zich met de muziek bezighoudt.'

Een week na zijn conservatoriumexamen en lang voordat het onder hoofdarbeiders in de mode was, stond Raaijmakers voor drieënvijftig gulden in de week als ongeschoold arbeider aan de lopende band van Philips. Hij zou er twee jaar blijven staan. In 1956 maakte hij promotie toen hij door ir. Vermeulen, hoofd van het akoestisch laboratorium en bekend met Raaijmakers' preoccupatie met techniek en muziek, tot assistent van Henk Badings werd benoemd. Badings was de eerste in een reeks van componisten die aan het eind van de jaren vijftig voor hun muzikale experimenten konden beschikken over de faciliteiten van het laboratorium.

In 1957 vroeg Vermeulen aan Raaijmakers of er in de wereld van de amusementsmuziek niets te doen viel met de nieuw ontwikkelde elektronische apparatuur. Het resultaat was een plaatje met op de ene kant een elektronisch arrangement van *Colonel Bogey* en op de andere kant de science-fictionmuziek (maar met een spannend ritmisch basje!) *Song of the second Moon*. Het verschijnen van het plaatje viel samen met de vlucht van de eerste spoetnik. Te oordelen naar voorpagina's van lang vergeelde kranten deden spoetnik en Kid Baltan (pseudoniem van de componist) in populariteit weinig voor elkaar onder: 'Ze zeiden allebei piep-piep-piep.' Tot op de dag van heden betreurt Raaijmakers dit commerciële succes evenzeer als het feit dat hij niet geprofiteerd heeft van de aanwezigheid van Edgard Varèse in Eindhoven. Terwijl Varèse negen maanden non-stop aan zijn *Poème électronique* werkte, produceerde Raaijmakers in een vloek en een zucht zijn *Song*.

‘Als je die apparatuur tot je beschikking hebt, kun je daar fantastische stukken mee gaan maken, maar niet als je die toontjes in leuke balletachtige muziekjes huppeldepup laat doen. Pas als je het zo weet te gebruiken als Stockhausen, laat je de sinustoon als technisch snufje achter je. Stockhausen heeft niet, zoals dat heet, toegegeven aan de verlokkingen en verleidingen van de technologie, van prachtige apparaten, liefst met toetsenborden en al. Nee, hij ging een stap verder en brak door dat prachtige speelgoed heen als door een spiegelruit. Je kent het verhaal *De Aleph* van Borges. Daar is hetzelfde aan de hand. Ik zal dat proberen uit te leggen. Wat ìs die sinustoon in feite? De meest elementaire toon, zoals de componisten zeggen, de dunste, het geluidsatoom? Onzin. De sinustoon is de eerste volmaakte *reproduktie* van de levende toon. Niet zèlf een toon, maar een reproduktie zonder lichaam, zonder aandrijver ook en zonder leven. Een sinustoon *voel* je dan ook niet, je kunt hem niet ter hand nemen of het apparaat waar hij uit komt onder je kin zetten. Niets van dat alles. Wanneer de sinustoon klinkt houdt de levende muziek op en begint haar reproduktie. Je nu zo goed mogelijk tegenover die sinustoon opstellen wordt niet door jou maar door de historie bepaald. Het is je lot, zoals Schönberg dat ruim dertig jaar eerder ervoer toen hij door de tonaliteit heenbrak. En dat gebeurt dan in de herfst van 1952 in een kil laboratorium van de BRT in Brussel. Stockhausen, en net iets voor hem Goeyvaerts, plaatste zich op dat moment voor dat punt, zoals de ik-figuur in Borges' verhaal dat voor de Aleph doet, om zo via die uiterst kleine toon het spiegelland van de muziek binnen te treden. De Aleph zien, zegt Borges, verdien je, door op een bepaalde plek in een bepaald huis in een bepaald land in de kelder onder de trap te gaan liggen en je blik te vestigen op de negentiende trede van die trap. Dan zie je, schrijft Borges, “een kleine bol van een bijna

ondraaglijke schittering... De doorsnede is twee of drie centimeter, maar de kosmische ruimte is daarin te zien in heel haar omvang".

De consequentie waarmee Stockhausen die reis vanaf die eerste sinustoon, het punt Aleph dus, door dit spiegelland voortzet tot en met *Mantra, Trans, Inori* en *Licht*, waaraan hij nu werkt, is dermate indrukwekkend dat het misplaatst is hem te kritiseren om zijn annexatiedrift tijdens die reis. Want hij annexeert niet onze èchte wereld maar het spiegelbeeld ervan, en dat is wat een kunstenaar niet alleen mag doen maar zelfs verplicht is te doen. Je kunt toch ook niet Don Quijote op zijn schouders tikken om hem erop te attenderen dat hij tegen windmolens vecht. Die molens reproduceren de tegenstander werkelijker dan de echte. Dat is wat Don Quijote ziet en Sancho, dat zijn wij dus, niet. Die doet wat bon ton is. Vanuit de zijlijn maar wat tegen Don Quijote, Stockhausen dus, aan kankeren en die fantastische *tour* van wat pissig commentaar voorzien. Dat is niet alleen niet leuk maar zelfs verwerpelijk.'

- *Jouw manier van omgaan met het elektronische materiaal verschilt aanzienlijk van die van Stockhausen. Het materiaal is bij jou van minder belang dan de produktie en de presentatie ervan*.

'Ik ben me ervan bewust dat wat ik doe niets te maken heeft met gewone muziek. Ik hou me met iets heel anders bezig. Vandaar dat ik nauwelijks uitgevoerd word. Dat kan ook niet. Ik werk met mensen uit mijn directe omgeving, mensen van het conservatorium bij voorbeeld. Een stuk van mij gaat een paar keer, daar moet je dan toevallig bij zijn, en dan verdwijnt het weer. Alleen die fiets heeft wat meer circusallure.'

Die fiets is *De grafische methode 2: Fiets*. Ondertitel: *een fysiokinematische proefneming* voor fiets, fietser, trekinstallatie, audiofysiologische apparatuur, licht en luidsprekers. De

hoofdtitel van deze ‘proefneming’ verwijst naar het boek *La méthode graphique* waarin Etienne-Jules Marey in 1878 zijn grafische technieken publiceerde. Wat Raaijmakers laat zien is de omkering van de beroemde reeks foto's van Marey: een stilstaand gefotografeerd beeld van een afstappende fietser wordt door een levende beweging vervangen, zodanig dat die levende beweging op een reeks van stilstanden lijkt. De twee seconden durende afstapbeweging die Marey vastlegde is, vermenigvuldigd met een factor 900, tot een dertig minuten durende handeling vertraagd. Wat we horen is de hartslag, ademhaling en bloedsomloop van de fietser. Een schakeling tussen lichaam en luidspreker maakt van de fietser een machinekamer.

‘Ik gebruik Marey als model, maar niet omdat hij de opperboosdoener is die maar eens aangepakt moet worden. Het werk van Marey is er het sprekendste voorbeeld van hoe in de vorige eeuw al langzaam maar zeker de beweging van het bewegende object wordt losgekoppeld en op grafische wijze vastgelegd en verhandeld. Wat ik heb gedaan, als kunstgreep, is demonstreren hoeveel energie je dient te investeren om zo'n beeld te ontkoppelen. Wat ik doe is - en daar haal ik bewust werkelijkheden door elkaar: kijken naar die foto en die stilstaande fietser tot toppunt van vrijheidsberoving verklaren. Een man die gedwongen wordt zich niet meer te bewegen, de Vietnamese tijgerkooi, dat is moreel gesproken het laatste wat je een mens mag aandoen. Vanuit die stilstand probeer ik het beeld weer in beweging te krijgen. Ik keer het registratieproces van Marey om en maak op die manier datgene zichtbaar wat veronachtzaamd wordt wanneer je het beeld van een bepaalde beweging accepteert als die beweging zelf. Ik breng, zeg maar, het beeld weer terug naar de levende fietser. Je zou je kunnen voorstellen dat de werkelijkheid tot Marey uit

beelden heeft bestaan en dat eindelijk, door eindeloze laboratoriumproeven, die beelden in beweging worden gezet. Wat je dan zou zien is wat je tijdens die voorstelling in het Stedelijk Museum gezien hebt. Met ontzettend veel zweet en lawaai wordt het beeld voor de eerste keer levend. Het is een omkering van de werkelijkheid, het is dus inderdaad een duivelstruc. Wat duidelijk wordt is dat de ontkoppeling van beweging en beeld wel een mateloze rijkdom oplevert, maar geen mateloze moeite.'

- *Je schrijft over de* Fiets *dat in tegenstelling tot Mareys beeldtransformaties jouw omkeringsoperatie niet in de laboratoriumsfeer wordt ondernomen maar 'in de sfeer van de Kunst wordt uitgevoerd'. Je noemt het een kwestie van 'theatraal in scène zetten van een wetenschappelijke proefneming ten gunste van de Kunst en haar beoefening'. Die 'Kunst' met een hoofdletter heeft, als je het zo zegt, bijna iets van een deus ex machina*.

'De constructie van die fiets, het vinden van die fietser, het uitzoeken van die audiofysiologische apparatuur waarmee ik het inwendige van die fietser hoorbaar maak. Stel je nu eens voor dat ik dat allemaal in een laboratorium had gedaan, dat een kamertje verder een ander iets vergelijkbaars had gedaan, en weer een kamertje verder, enzovoort. Dan zou de betekenis van die handeling ridicuul geweest zijn. Want dan zou ik hooguit mijn collega erbij geroepen hebben om te zeggen: het is weer zover, even een rapportje schrijven. En dan zou ik misschien te horen krijgen dat iemand in Tanzania hetzelfde een week eerder al gedaan heeft, of dat een Japanse geleerde interesse heeft omdat hij nog net niet zover gekomen is. Dat is ondenkbaar natuurlijk, en daarom kan het alleen maar in de regio van de kunst. De vraag die overblijft luidt: is de kunst in staat dat geweldige bolwerk van de wetenschap te weerstreven? Dat kan natuurlijk niet. Als kunst dàt kon - dat is

bijna zoals Louis Andriessen over Plato spreekt - dan wist ik het wel.'

- *Is dat geen ontmoedigend besef dat je toch niet tegen de wetenschap op kunt*?

'Hier begint de slang in zijn eigen staart te bijten. De pretentie dat kunst wèl goed functioneert, is een pretentie die aan de wetenschap ontleend is. Van een wetenschappelijk of technisch produkt kun je de effectiviteit meten, maar als je bij Beethoven een strijkkwartet bestelt...'

- *Je kunt niet door een strijkkwartet zakken*.

'Precies. Natuurlijk kun je het over de bruikbaarheid van een strijkkwartet hebben. Als iemand een strijkkwartet bij Beethoven bestelt, wil hij een strijkkwartet als een stoel hebben. Slechte opdrachtgevers doen dat tenminste. Die gaan kankeren. Net als die man die een vioolconcert bij Barber bestelde. De ene keer deugde die passage niet en de volgende keer was die episode weer te moeilijk. Als er een faillissement in de kunst is, dan is het het faillissement van haar functie in de samenleving. De kunst als gebruiksartikel.'

- *Kunst, zeg je in je commentaar op de* Fiets, *zou je als de omkeerster van het onomkeerbare kunnen kwalificeren. De gedachte hierachter is dat techniek leidt tot resultaten waarvan het verschijnen in de wereld onomkeerbaar is, omdat het resultaat zich ontkoppelt van de in eerste instantie geïnvesteerde energie, en handelswaar wordt*.

'Dat heeft Marx natuurlijk ook al gezegd. *Mijn* constructie is dat de kunst het typisch technische en rationeel gevormde inzicht als het ware *demonteert* en afbreekt. Niet destructief, maar constructief en vooral creatief. Kunst confronteert de waarnemer met een werkelijkheid die letterlijk niet meer grijpbaar en niet meer verhandelbaar is. Een werkelijkheid die zich, zoals dat heet, achter het schilderslinnen ophoudt. Daar verdwijnt ook ons rationele en

door een lange traditie gestaalde inzicht in hoe de dingen in elkaar zitten, als sneeuw voor de zon. Daar staan we met onze mond vol tanden. Daar wordt, zou je kunnen zeggen, dat inzicht afgebroken en komt er een ander soort inzicht, een soort déjà-vu vrij. Interessant is nu, de vormenwereld op te sporen - de wereld van de archetypen - waar kunst en techniek, beide met hoofdletters, elkaar nog net dekken en nog net met elkaar overeenstemmen voordat ze elk hun eigen weg gaan. Het is die vormenwereld die iemand als Beuys op het oog heeft, die ook sommige *minimal-art*-beeldhouwers uit de jaren zestig zoals Serra, Smith, Andre en Morris op het oog hadden, en natuurlijk een aantal mensen uit de toenmalige *art-povera*-beweging. Maar die vormenwereld is dezelfde wereld vanwaaruit de wetenschap onze huidige techniek ontwikkeld heeft in de vorm van allerlei chemische, communicatieve en natuurkundige produkten. Geen wonder dat in de jaren zeventig vanuit de kunst, alweer met een hoofdletter, gepoogd werd 't op een akkoordje te gooien met de intussen danig op hol geslagen technologie en tot samenwerking, uitwisseling en wat dies meer zij te komen. Groepen als EAT en EKT [*Experiments in Art and Technology, Experimenten in Kunst en Techniek*] die zich daarmee bezighielden, zijn inmiddels weer verdwenen. Geen wonder. Kunst en techniek, probeer die maar eens samen te binden, dat lukt per definitie nóóit. Dat zijn nu eenmaal elkaar weerstrevende tendenties. Interessant is ook de hele kunsthandel. Wat verhandelt die nou in feite? Niet wat zich achter het schilderslinnen ophoudt maar alles ervoor en erop. Eén *Titus* van Rembrandt in voorraad. Wat een handel! Hup, daarom die hele handel maar reproduceren met behulp van wat chemische trucs.'

- *Rembrandt had nog geen fototoestel*.

'Natuurlijk. Dat is het thema van Benjamin en ook van dat fenomenale boek van Susan Sontag.

Je moet uit wat ik je vertel alleen niet concluderen dat ik als een soort ethicus langs de kant sta te roepen: waar moet dat toch heen met de fotografie, en: fout, fout. Verre van dat. Het gaat er mij om dat wie iets wil begrijpen van de relatie fotografie en gebruiker en van de relatie beeldende kunst en fotografie, zich van het aspect ontkoppeling bewust moet zijn.

- *Ontkoppeling is niet een specifiek muzikaal probleem*.

'Nee, vandaar dat ik me door een veelheid van verschijnselen kan laten fascineren en me even makkelijk, of moeilijk, in de elektronische muziek, het muziektheater of de beeldende kunst beweeg. Om dat goed te doen, en ook omdat het me aan een grammatica ontbreekt om dat allemaal in kaart te brengen - ik heb niets overgenomen, ik heb ook niets over kùnnen nemen - is hygiëne voor mij een noodzakelijke eis. Wat in de wetenschap discipline heet, heet bij mij hygiëne. Ik probeer tot een goede confrontatie met primaire vormen te komen. Dat is wat me het meeste boeit. Vormen die op het punt staan in het leven te verschijnen. Vandaar die beeldjes en die apparaten.'

De beeldjes in de vitrine zijn afkomstig uit Egypte, China, Cambodja en Zuid-Amerika. Wat ze gemeen hebben is hun elementaire, ongevormde vorm. De Peruaanse dodenkop, die niet in de vitrine staat, is nog het meest gestileerde exemplaar. De apparaten, al even archetypisch, staan in een andere vitrine. Onder andere een buis van Crookes, een Idzerda-radiolamp en een oude speelgoedprojector. Een plastic Lenintje en een plastic Stalintje, afkomstig uit een Italiaans revolutiespel, houden de wacht. Meer nog dan door deze beide heertjes, en meer nog dan door het primitieve pick-upje en het Ei van Piet Hein wordt de aandacht opgeëist door een lijstje waarin een pseudo-driedimensionale Mariaverschijning gevat is.

‘Vanuit een oneindige diepte verschijnt een auratisch lichaam dat een boodschap uitstraalt met de woorden “ik ben het niet die spreekt, ik ben slechts bemiddelaar: door mij (heen) spreekt een ander die groter is dan ik - ik ben slechts zijn instrument”. Desondanks, en dat is het griezelige, verscheen Maria niet als *medium* (een metaforische kubus met twee buizen) maar als *bron* (de kubus met alleen maar een uitgang): een puur licht dat zich auratisch aftekende tegen een ondoordringbare donkerzwarte rotswand: als een lamp in het brandpunt van een immense reflector van steen.

In tegenstelling hiermee hangen *media* tijdens occulte seances als slappe was in luie stoelen om hun positie als echte boodschappers zo goed mogelijk in beeld te brengen; wat wel iets anders is dan verschijnen in een vrieskoude buitenlucht, weggedoken in vochtige bergspelonken. Maria als bron èn als medium hangt samen met de onmogelijke superpositie van maagd-zijn en toch moeder.’ (Uit: Dick Raaijmakers, ‘De kunst van het machine lezen’, in *Raster* 6/1978.)

Behalve archeologie van de beeldende kunst en archeologie van de moderne techniek, ook een wand met boeken die de negentiende-eeuwse bronnen van deze techniek vormen. Oude drukken van Pasteur, Marey (een zeldzaam exemplaar van de Nederlandse vertaling uit 1883 van *La méthode graphique*), Reuleaux, Janssen, Fleming, Hertz, Ronalds' *Descriptions of an electrical telegraph* uit 1823 (het eerste boek over telegrafie), de kleurenleer van Chevreul, de *Manuel d' électricité dynamique*, een van de eerste boeken over het onderwerp. Raaijmakers beschouwt zijn beeldjes, apparaten en boeken niet als verzamelingen, die per definitie incompleet zijn, maar als vertegenwoordigers van reeksen.

‘Waar ik als de dood voor ben, dat zijn reeksen. Daar

waar het rubriceren begint, het schrijven van verslagen, de varianten, ga zo maar door. Dat zal wel iets met mijn persoonlijkheid te maken hebben. Wat ik doe is het in het leven brengen van een beginsel, zonder dat ik in staat ben het zoveel mee te geven dat het verder zal groeien. Ik kan wel proberen om, zeg maar, "eerste" dingen te doen. Dat is ook mijn pretentie: steeds iets voor de eerste maal maken. En dan niet zoals cursiefschrijvers steeds nieuwe stukjes produceren, dat zijn blaadjes aan een boom.'

- *Zo'n uitspraak suggereert meer koudheid dan je werk in feite uitstraalt*.

'Je kunt in mijn stukken twee categorieën onderscheiden, een tussenweg is er eigenlijk niet. Of ze zijn volstrekt egaal en vlak, zoals het *Kwartet*, het *Kwintet, De lange mars* en ook de vijf *Canons*, of er ontbrandt iets en er breekt geweld door. *Flux* en *Plumes* hebben dat, ook de *Ballade voor luidsprekers*. Ik noem het extase. Extase is het volstrekte tegendeel van techniek. Of beter nog, extase is wat techniek volledig ontbeert. Elk gevoel dat techniek via het televisiescherm of via de luidsprekers oproept is onecht en sentimenteel. De *reproduktie* van extase wordt geleverd maar niet de extase zelf. Echte extase heeft met kloostercellen te maken, met hoge bergen, met stilstand. Het is iets anders dan katharsis. Katharsis heeft met doorbraak en bevrijding te maken, een komeet met een lange staart maar dan omgekeerd. Katharsis is asymmetrisch, extase is symmetrisch. Extase is een proces van groeien en afbouwen en gaat met een veel grotere discipline gepaard. Extase *doe* je, katharsis *overkomt* je. Ik weet dat die extase indertijd gevoeld is bij de uitvoering van *Chairman Mao is our guide*. Je werd naar dat ene moment geleid, naar het schijnen van die rode lamp, en de tijd stond stil. Er kwam iets vrij dat veel meer was dan... dan het was.'

- *Maakte de extase waarmee de vondst, de idee voor een nieuw*

stuk gepaard gaat het nogal mechanische werk van de realisering van zo'n stuk ook draaglijker?

'Nee hoor. Het spijt me dat het zo verschrikkelijk kunstenaarsachtig klinkt, maar die hele fiets, het construeren van het ding, het zoeken van de fietser, ik heb het allemaal in de grootst mogelijke somberheid, om niet te zeggen gedeprimeerdheid gedaan. Ik moest me bij de eerste uitvoeringen bijna wakker schudden om me te realiseren: hé, dit is een uitvoering. Ik was alleen maar in draadjes en dat soort dingen verdiept. Geen sprake van extase. *De kunst van het machine lezen*, bij voorbeeld. Ik heb het, afgezien van eindeloze correcties en revisies, eigenlijk in tien dagen geschreven. Ik heb toen nauwelijks geslapen, ik rende tussen mijn bed en mijn werktafel heen en weer. Tóen was er sprake van een voortdurende extase. Dat was een uitzonderlijk geval in mijn werk, extase vóór de presentatie en niet tijdens. Precies omgekeerd dus: het uiteindelijke resultaat was uiterst koel, de produktie ervan warm.'

Halverwege het interview, dat op de band wordt opgenomen, blijkt dat een van de microfoons het begeven heeft. Omdat ik per slot van rekening tegenover een componist van elektronische muziek zit, maak ik daar een flauwe en voor de hand liggende grap over. Als het euvel verholpen is, ontvouwt Raaijmakers zijn theorie over mijn gegniffel.

'Techniek die opeens zonder jou aan het werk gaat of die het, zoals in dit geval, opeens begeeft, brengt mensen bijna altijd aan het lachen. Dat is een bekend verschijnsel. Een bepaald soort alfa-typen heeft dat heel erg, van: mij moet je niet met een radio alleen laten, ik ben in staat om die knop er gewoon af te draaien. En dat gebeurt dan allemaal enigszins gegeneerd lachend. Waar komt dat lachen vandaan? Ik heb geen enkele behoefte om dat psychologisch of in termen van vervreemding of zo uit te leggen. Volgens mij

gaat het hierom. Techniek staat voor ten onrechte verworven energie en resultaat. Wie met techniek omgaat móet wel lachen, je voelt je betrapt omdat wat techniek je oplevert je niet rechtmatig toekomt. Omdat tegenover een minimum aan inspanning een maximum aan resultaat staat. Heb je ooit een boer zien lachen, die zich de hele dag kapot heeft staan werken op het land? Die boer kijkt ernstig.

Ook kunst kenmerkt zich door ernst. Kijk maar naar muzikanten. Zelfs al spelen ze humoristische muziek, dan nog is hun gezichtsuitdrukking er een van ernst. Dat komt omdat de verhouding tussen werk en resultaat bij die boer en bij die muzikanten ligt zoals hij behoort te liggen. Het evenwicht blijft goed bewaard. Goed. Nu komt John Cage. Die draait het op werkelijk volmaakte wijze precies om. Hij praat over kunst en zijn *smile* beslaat de volle breedte van zijn gezicht. Maar zie je hem met techniek bezig, is hij bezig met het prepareren van een piano of het aansluiten van een draadje, dan kan er geen lachje af. Dat zijn interessante tekens die iets zeggen over de tegenstelling tussen kunst en techniek.

Ik heb heel lang het volgende plan gehad. Rachmaninov, een notoire niet-lacher, had in zijn goede dagen in Californië een villaatje met een tuin. Het kàn niet anders dan dat hij daar af en toe in tuinierde. En het kàn niet anders dan dat op zeker ogenblik een buurman of een bewonderaar stiekem over de heg een filmpje heeft gemaakt waarop je ziet hoe Rachmaninov zich betrapt weet en verlegen begint te lachen. Dus, dacht ik, ik ga op zoek naar dat filmpje. Dan haal ik die lach eruit, die ga ik eindeloos vertragen en uitrekken en vervolgens doe ik iets soortgelijks met een paar maten uit zijn tweede pianosonate. Ik had daar toen een heel plan voor klaarliggen. Stel je voor, die eindeloze stroom pianomuziek die maar niet vooruit wil - zeker een half uur of meer - uit luidsprekers, en dan op het scherm die open-

bloeiende lach op reuzenformaat opgeblazen. Wat moet dat ongelooflijk Rachmaninov zijn. Daar kun je alleen maar van dromen.'

- *Maar je hebt die film niet gevonden*.

'Nee, ik heb alles nageplozen, maar één foto van Rachmaninov in zijn tuin, dat is alles wat ik gevonden heb. Ik heb toen maar besloten bij Eisenstein zo'n lach te halen. In *De generale lijn* wordt in een dorp door de jonge generatie techniek binnengehaald. Er wordt een tractor ontwikkeld. Daaraan vooraf nog gaat de introductie van een karnmachine in het dorp. Ik wist vooruit, er moet een plaatje zijn waarop Eisenstein laat zien hoe iemand gaat lachen op het moment dat die machine zomaar vanzelf begint te werken. Ik heb toen die film laten komen en die film plaatje voor plaatje bekeken. En inderdaad, ik vond één afbeelding van een oude vrouw die lacht als de karnmachine werkt. *Marfa Lapkina lacht*! Dat wordt mijn stuk, dacht ik. Toen die tractor, verderop in die film. Ik voelde: ergens moet die tractor door Eisenstein één maal op een zeer speciale manier getoond worden, onverdraaglijk schoon en onafwendbaar, namelijk *oprijzend* uit de aarde. En techniek die uit de aarde oprijst, dat is niet lachen, maar dat is een monster, dat is angst, dreiging. Een entourage van blijheid, waaiende gewassen, opgeruimde boeren, maar een tractor die doodernstig verschijnt en een vrouw die gaat lachen. Dat vind ik een perfecte manier om iets over mijn thema te verduidelijken. Techniek die ons alleen wil amuseren en geruststellen, met de ernst van kunst confronteren en onzeker maken, ontregelen desnoods.'

Het idee van de tractor vinden we terug in *De grafische methode 1: tractor*. Wat we zien en horen is een drie seconden durend fragment, de uit de aarde oprijzende tractor, uit een film van Eisenstein en een in elektronische apparatuur gevangen miniatuur-speeldoosje met de *Internationale*,

beide tot aan de grens van de stilstand vertraagd. Het socialistische strijdlied is niet eens meer herkenbaar. Wat we horen is gezwoeg om iets hoorbaar te maken. De ondertitel van het stuk luidt dan ook ‘een demonstratie van een principe’. De luisteraar-toeschouwer vraagt zich af: waarom, en niet: wat.

‘Ik ben veel meer gefascineerd door de opstelling dan door wat met die opstelling *gebeurt*. Het vinden van de Chinese keizer vind ik veel belangrijker dan wat de Chinese keizer mij te vertellen heeft. Toen die radio van Slauerhoff eindelijk begon te spelen, hield de belangstelling van de Chinees voor het apparaat eigenlijk ook op.’

Dit naar aanleiding van Slauerhoffs *Het leven op aarde* dat eerder in het gesprek ter sprake is gekomen. De Ierse marconist Cameron, een van de hoofdpersonen van het boek, is in handen gevallen van een Chinese machthebber. Hij kan zijn vrijheid terugkopen door een radiotoestel te construeren. Hij begint een wanhopige speurtocht naar onderdelen die Slauerhoff (aldus Raaijmakers) ‘terecht niet onderdelen maar, betekenisvol, elementen noemt’, en belandt na vele omzwervingen in een labyrintische tempel waar zich afgodsbeelden bevinden, behangen met votiefgeschenken. Een van die beelden draagt oorbellen in de vorm van radiolampen.

‘Een fantastisch beeld, dit beeld. In China wordt iemand op straffe van de dood gedwongen techniek te bedrijven. Die frictie van twee werelden, dat is het grandioze van het verhaal. Die Chinese machthebber *krijgt* ten slotte zijn radio en wat is het eerste wat hij hoort? Storing en gekraak. Dat is heel erg goed, hoor. Cameron sterft gedurende een paar seconden duizend doden en hoopt op stemmen en vooral *muziek* om daarmee die Chinees gunstig te stemmen. Is het eenmaal zover dan blijkt niemand geïnteresseerd. Maar wel breekt precies op dat moment een eind

verderop een dijk door die even later, weinrebiaans, de hele santenkraam met machthebbers en al van de aarde zal vagen. Gods arm en die van de techniek zijn lang. En dan die radiolampen. Niet alleen moeilijk te verwerven, maar, zeg maar gerust onmogelijk. Een radiolamp maak je niet, die moet je worden geschonken. Die is puur idee. De radiolamp overtreft het wiel in inventiviteit maar is tegelijk het volstrekte tegendeel ervan. Waar het wiel een en al beweging is, is de radiolamp een en al roerloze plastiek. In een glinsterend glazen bolletje zorgvuldig van de wereld afgesloten. Een immaterieel juweel dat het verdient om aan de oren van een boeddha te bengelen.'

Met verbijsterde ergernis reageert Raaijmakers op W.F. Hermans, die zeurt 'dat het allemaal niet zo eenvoudig is met dat te pakken krijgen van radiolampen en dergelijke in het China van toen. Ik meen met grote stelligheid dat iemand die op dit soort zaken afdingt om dezelfde beweegredenen ook op die andere Cameron, Weinreb, afdingt.' Raaijmakers vergelijkt de 'glinsterende illusoire techniek die van de oren van een afgodsbeeld gestolen wordt' met 'de fantastische fantoomgeneraals die Weinreb uit het niets te voorschijn toverde. De generaals en de radio voeren beide het woord, daar heeft de bureaucratie niet van terug.

Het soort neuzelende Hermansen begrijpt van Cameron en dus ook van Weinreb helemaal niets, dat is duidelijk. Die soort gelooft alleen maar in Iers bommen-leggen en dan hard weglopen. Die soort noemt dat verzet. God behoede ons bij een volgende gelegenheid voor die soort.'

Dezelfde W.F. Hermans schreef een nukkige kritiek op Raaijmakers' essay *De kunst van het machine lezen*. Halverwege de recensie kwam de lang verwachte aap eindelijk uit de mouw: 'Wat heeft hem hiertoe aangezet, als het onmogelijk belangstelling voor machines kan zijn? Niets anders

dan een aloude maatschappelijke bewogenheid van rood allooi.' Raaijmakers werd door Hermans beticht van 'marxistische vervolgingswaanzin'.

Raaijmakers: 'Natuurlijk, ik ontken niet dat ik solidair ben met het socialistische denken. Maar ik kan niet zeggen dat ik politiek erg actief ben. Ik heb ook bijna geen praktisch politiek bewustzijn. Ik ben zó in staat om achter de verkeerde partij aan te rennen of te denken dat de Evangelische Omroep een partij is waarop ik moet stemmen. Maar wat ik in het socialisme honoreer is het orde op zaken stellen, de dingen van voor af aan opnieuw doordenken. Dan ben ik altijd van de partij, al weet ik dat het met ongelooflijke verliezen gepaard kan gaan.'

- *Iemand die van stukken als* Chairman Mao is our guide, De lange mars *en* Mao leve! *alleen de titel kent, zal waarschijnlijk denken met het werk van een ordinaire partijganger te maken te hebben. Je bent toch niet zo naïef dat je dat niet van tevoren beseft hebt*.

'Het is een feit dat zelfs de meest integere politieke analyticus een model nodig heeft om zijn positie en zijn taak naar buiten toe te verduidelijken. Ook bij een dergelijke analyticus was in de Vietnam-Johnson-tijd de kijk op de dingen gevietnamiseerd. Hetzelfde geldt nu ten aanzien van China. China is niet wat het is - ook nu niet na al die onthullingen - maar wat men er zich van voorstelt. China is meer televisie en krantefoto dan China. Wie in China geweest is steke zijn hand op! Mijn werkelijkheid bestaat in elk geval meer uit *beelden* van die werkelijkheid dan uit de werkelijkheid zelf. "Informatie uit de tweede hand, daar gaat niets boven."

Dat zegt Misha Mengelberg en daar ben ik het gloeiend mee eens. Ik vorm van de werkelijkheid dan ook zonder blikken of blozen *mijn* werkelijkheid en beschouw die als de enig juiste. Zo bedien ik mij in vrijwel alle gevallen van informatie uit de tweede hand door die zelf aan te maken.

Mijn moeder vertelde me dat ik heb leren lopen door mij aan mijn eigen duim vast te houden. Het bloed kruipt dus waar het niet gaan kan. Dat werken in beelden heb ik natuurlijk op een bepaalde manier overdreven. Net als Slauerhoff die China maar amper bereisd heeft, gebruik ik China als een ideaal land om van de mensen weg te trekken. En China leent zich daar nu eenmaal beter toe dan, zeg maar, Drente. En dan kies ik ook voor de wijze waarop China ons zijn werkelijkheid presenteert en ben ik bereid om een bepaald gevoel van warmte en aanhankelijkheid jegens dat beeld te demonstreren. Want Mao ken ik niet. Mao is onbereikbaar zoals Kafka's Keizer van China onbereikbaar is. Zo begrijp ik ook Mao's Lange Mars, door het *beeld* ervan te begrijpen. Degene die achter je loopt geeft je een duw en zegt, denk eraan, dóórlopen. Hij geeft je een gevoel van een doel maar dat doel is alleen een duw in de rug. Dat is een voorstelling van zaken die ik uitstekend kan gebruiken in het musiceren. Van noot tot noot, van man tot man, van groep tot publiek. Omdat ik alleen solidair kan zijn met het Chinese denken door solidair te zijn met het beeld ervan, ban ik de ruimte uit en vervang die door een artificiële, in- en uitschakelbare ruimte. Ik roep een vorm van schoonheid op die met één knip van de vinger uitgeschakeld kan worden. Ik doe dat niet omdat ik cynisch ben, maar omdat ik het cynisme van die in- en uitschakelbaarheid van het Chinese denken en doen begrijpelijk wil maken. Ik sta er dus niet met één been buiten om van achter de zijlijn weer commentaar te geven. *Mao leve*!, roep ik uit en dan ben ik voor honderd procent solidair met de wijze waarop ik mijn aanhankelijkheid betuig.’

Mao leve!: op het projectiescherm diabeelden van Chinese kinderen, uitgeknipt uit een suikerzoet plaatje, die door

een Chinese bijtring (als in een kijkdoos) de Lange Mars gadeslaan. De Lange Mars bestaat uit zeven stukjes landkaart. Uit de luidsprekers klinken door vele bergen weerkaatste Chinese liederen. Vogel- en onweergeluiden verzinnebeelden de alles overkoepelende natuur waartegen en waarmee de Gedachte gedurende de Lange Mars tot betekenis uitgroeit. Het achtste en laatste beeld is het portret van Mao, de laatste dode. (Het stuk dateert uit 1977.) Om hem heen kunstbloemen. Uit de luidspreker Richard Strauss' *Tod und Verklärung*.

'Als ik ensceneer zorg ik ervoor dat die enscenering van hetzelfde deeg is waarvan China ons zoete koekjes probeert te bakken. De Bende van Vier is gewoon een soort theatergroepje, zoiets als in de Muppetshow die twee oude kankeraars in de loge. Die gaan gewoon om vijf uur naar huis, het werk gedaan, leuk bende gespeeld, maskers aan de kapstok. Alles waarmee China zich aan ons voordoet heeft de helderheid van dat spierwitte Mao-beeld in dat mausoleum op het Pekingplein. In China kan alles zomaar van het ene moment op het andere worden in- of uitgeschakeld. Van wit naar donker. Eerst geen cola, dan opeens wel cola. Eerst Mao, dan geen Mao. Dat verbaast mij absoluut niet. Dat is niet verachtelijk, dat is Chinees. Terwijl wij alles onthouden en in geschiedenisboeken zo chronologisch mogelijk opslaan en je in India, nota bene China's buurland, zelfs kunt reïncarneren, is in China alles al lang gebeurd en gebeurt dat alles ieder moment weer opnieuw. Op zo'n als een laken dichtgevouwen China zet ik al mijn kaarten.'

De op afstand bediende televisie vertoont beelden van de opgebaarde Tito. Achter de katafalk strekt zich een eindeloze, rood beklede muur uit.

'Ik ben gebiologeerd door het vlak zijn van iets. Ze maken altijd alles plat van achteren, nooit diepte. De ruimte wordt

hard gemaakt op dezelfde manier waarop de gedachte wordt hard gemaakt. Dat is ook angstwekkend.' Ik vraag Raaijmakers waarom hij de Chinese violen die hij voor *De lange mars* construeerde heeft gedemonteerd en waarom hij de band van *Chairman Mao is our guide* heeft uitgewist.

Bijna uitgelaten: 'Stel je voor: César Franck die zijn enige symfonie verscheurt! "Ja, ik was net bezig de finale te versnipperen." Nee, ik *demonteer* mijn stukken en dat maakt een groot verschil. Als ik een stuk zou maken als *Quaterni* [compositie van Jan van Vlijmen] en na een jaar Donemus de opdracht zou geven al het materiaal te vernietigen, dan zou dat moord zijn. Een vader die zijn kind vermoordt. Dat is ontoelaatbaar. Maar ik heb geen kinderen, letterlijk en artistiek. In zekere zin hebben mijn stukken, juist omdat ze niet leven, ook geen toekomst. Ze hebben bovendien geen verleden, geen vader, zoals ik als componist geen vader heb, geen Kees van Baaren. Dat is mijn tragisch lot en dat van mijn stukken. Het zijn Pinocchio's maar dan zonder kans op wat vlees en bloed, op wat rode wangetjes later. Het enige waarin de stukken die ik maak overeenkomen met die van anderen - stukken die "klinken" en op hun beurt tot nieuw leven in staat zijn -, is dat er wat te horen valt, dat er publiek bij is, dat er een programmatoelichting is, dat er een auteur is en dat de uitvoeringen aan de BUMA worden opgegeven. Alleen bij mijn stukken kan de luisteraar geen kwaliteitsuitspraken doen in de orde van: dit is te zacht, te langzaam, te eenduidig en ga zo maar door. De KRO heeft drie programma's over mijn werk gemaakt, maar het lukte de programmamakers vrijwel niet - maar ook mij niet, hoor - om er iets van over het voetlicht te brengen. Er viel doodeenvoudig niets te klinken. Mooie componist, zullen de luisteraars gezegd hebben. Een enkel toontje, krasje, piepje - that's all.

In mijn stukken komen niet resultaten van mijn werk tot

klinken, maar hooguit aspecten van het produktieproces, door die overdreven en theatraal uit te vergroten en de klinkende arbeid daarvan als uiteindelijk kunstwerk te presenteren. Dat is allemaal heel verwarrend en je kunt het alleen goed doen als je je tot zeer elementaire materialen en werkingen beperkt. Het *Kwintet* is daar een goed voorbeeld van. Dat was eigenlijk een praat- en oefenstuk om te bewijzen dat het stuk niet kan. Pas in laatste instantie is er op aandringen van Janette Yanikian toch een uitvoering van geënsceneerd. Dat heeft geleid tot een van de mooiste uitvoeringen van mijn stukken die ik heb meegemaakt. Het was op een van de meiconcerten van het conservatorium, het laatste nummer van het programma. Tegen middernacht, de zaal was al half leeg. Een warme avond, de deuren stonden open. Tien spelers, waarvan de helft met koptelefoons op, volledig verdiept en van de wereld afgesloten, in een zachtblauw licht. Geen partituren. Er ontstond een dunne klank van sinustoontjes die zich vermengde met die van de Chinese viooltjes. Zo ongelooflijk mooi. Niet van: wat een leuk stuk, dat is ook wel iets voor Enschede en Den Bosch maar dan moet er wel nog iets beter op pagina twee gestudeerd worden. Nee, zo iets ontstaat, één keer, en dat heb je dan verdiend. Die klank kwam, verdween weer en daarmee was het voorbij. Voor misschien maar vijftig mensen. Daar ga je niet dagen van te voren plaatsen voor bespreken, daar moet je *bij* zijn. Ik zal het nooit vergeten. Alsof er elfjes door de open deuren naar binnen fladderden die de rest van het werk wel even kwamen doen.

In tegenstelling tot het *Kwintet* is het *Kwartet* wel tegen uitvoeringen waar ook ter wereld bestand. Het is een van mijn volwaardigste stukken, volstrekt tegenspraakloos. Toch is het net zo van deze wereld afgesloten als bijna al mijn andere stukken. Je kunt ernaar luisteren, maar je kunt nooit zeggen: dadelijk komt er een prachtige wending.

Nee, het gaat maar door. Met een complete uitvoering gaat zeker acht uur heen. Zo'n monsteruitvoering hebben we ook wel eens overwogen: een estafette voor een aantal elkaar aflossende strijkkwartetten waarbij het publiek inen uitloopt. Toch kun je, vind ik, zo'n compositie, ook in de korte uitvoering van een uur, amper met de soortnaam "compositie" kwalificeren. Voor mij zijn het meer wat Beuys *Aktionen* noemt. Als je zo iets toch een compositie noemt, speculeer je op de merkwaardige bereidheid om een concept voor een autonoom produkt aan te zien en aan die dubieuze vorm van modern kunstenaarschap wil ik niet meedoen.'

- *Die Chinese violen heb je gedemonteerd, maar de band van* Chairman Mao *heb je uitgewist*.

'Een band kun je niet demonteren, helaas, en wissen is natuurlijk iets veel griezeligers, vooral omdat het zo makkelijk gaat. Bij het afspelen van een band als *Chairman Mao* had het eigenlijk zo moeten gaan. Je zegt: iedereen die het stuk graag wil horen is welkom want vanavond gaan we, net als vuurwerk, die band *afsteken*. Dat doe je dan, er komt een ongelooflijke energie vrij en iedereen roept: fantastisch, wat een band! En op dat moment vind ik het ook nog wel leuk om complimenten te krijgen, maar er mag daarna niets overblijven. Die band is leeg en moet kunnen worden weggegooid. Ook, en dat is de keerzijde van de medaille, om te voorkomen dat het op den duur te veel kritiek of te veel lof krijgt. De boodschap moet maar doorverteld worden.'

- *Zou je dan ook niet de instructie voor zo'n stuk moeten demonteren, wat dat ook moge betekenen in de praktijk*?

'Nee. Het gevaar van arrogantie is toch al zo groot en het mag absoluut geen fanatisme worden. Het is niet zo dat ik als een soort Sorabji op mijn stukken ga zitten. Ik ben geen regisseur van mijn nalatenschap, ik kan me dan ook

niet voorstellen dat ik over vijfentwintig jaar als een oude zak zeg: wat leuk, meneer Jansen, dat u dat stuk van mij nog eens wilt uitvoeren. Ja, die Chinese violen heb ik nog op zolder liggen. Dat zou ik walgelijk vinden. Ik kan me ook niet voorstellen dat iemand tegen die tijd nog eens op die fiets stapt. Die fiets moet verdwijnen. Tegen de tijd dat ik doodga, moet alles keurig opgeruimd zijn, alles netjes aan kant. Geen aanwijzingen hoe dit en dat gespeeld dient te worden. Het is zo al mooi genoeg geweest.

Misha Mengelberg zegt dat al mijn werk te reduceren is tot een vorm van contactgestoordheid. Niet persoonlijk, niet psychologisch, niet in de trant van: je moet er toch eens wat aan laten doen, maar op het artistieke vlak. Hoewel ik me er natuurlijk best van bewust ben dat je het ook in mijn praten en schrijven terugvindt. Wat dat betreft ben ik niet met me zelf in tegenspraak. Maar ik weiger om in een soort psychologisch stelsel gevat te worden en vandaar uitgelegd te worden als iemand die moeilijk dit en moeilijk dat, en daarom juist, afijn, je kent het wel. Je zou je kunnen voorstellen dat een expert op dit gebied dit in een soort schaal van Richter zou onderbrengen en dan zou zeggen: meneer Raaijmakers, het valt wel mee. U zit op het ogenblik op 3,3½ en als het 7 is, dan moet u maar eens bij me terugkomen, dan kunnen we er eens iets aan gaan doen. Ik vind dat heel gevaarlijk. Ik denk dat je het met mijn manier van denken uitstekend kunt doen in de wereld.

Een paar jaar geleden kwam mijn beslist allervroegste jeugdherinnering boven. Het is een herinnering aan een uiterst kort extatisch ogenblik en ik weet zeker dat ze op waarheid berust. Ik zit achter ons huis, met mijn rug naar het huis toegekeerd, op tegels die een beetje koud aanvoelen en aan de randen een beetje groen zijn uitgeslagen. Naast mij staan twee schoenen met daarboven twee broekspijpen die zich eerst een flink eind omhoog uitstrekken en dan

Magritte-achtig in een soort niets oplossen. Tussen mij zelf en die schoenen ligt een houten blok, je weet wel, uit zo'n blokkendoos. Ik denk nu dat dat blok blauw was en niet rood bij voorbeeld. En ik herinner me - en ik weet dat het absurd is - dat ik me bewust was van het tijdstip, twaalf uur, terwijl ik nog amper rechtop kon staan, laat staan klokkijken. En ik herinner me, nog absurder, dat ik op dat blok wees en tegen die schoenen en die broekspijpen zei: *radio*.'

(1980)

Ideologie

‘Wehe! Wehe mir der Qual’

De vragen waarover het Wagnergenootschap zich zou buigen waren de volgende: ‘Waarom durven wij in zeer veel gevallen in deze tijd niet aan ons zelf en niet aan elkaar essentiële vragen te stellen? Waarom zwijgen we zo vaak op kritieke momenten in ons leven?’ Volgens het stencil dat de deelnemers aan het *Parsifal*-weekend van tevoren was toegestuurd, waren dit actuele vragen waar in deze tijd individuen zich op veel manieren mee bezig hielden. ‘Hierbij valt te denken aan bij voorbeeld de kerken, het onderwijs, aan groepen gericht op zelfontplooiing en aan zoveel andere groepen en bewegingen in onze samenleving anno 1980. Wij zelf in relatie tot de anderen is een centraal thema.’ De conclusie was even onheilspellend als onvermijdelijk: ‘De hierbij gestelde vragen, dit centrale thema, zij vormen de essentie van Wagners *Parsifal*.’ In onze samenleving anno 1980 was *Parsifal* een opera voor vormingswerkers.

Anno 1982 zal het honderd jaar geleden zijn dat in het toen zes jaar oude Festspielhaus te Bayreuth de eerste zestien voorstellingen plaatsvonden van Wagners laatste opera: *Parsifal*. Liszt vertolkte het algemeen gevoelen met de uitspraak ‘dat dit wonderwerk niets te zeggen overliet’. Natuurlijk, er vielen, ook binnen de wagneriaanse gemeenschap, dissidente stemmen te beluisteren die spraken van ‘tanende scheppingskracht’, en Nietzsche, de horzel van Bayreuth, wijdde aan het ‘falsch verzückte Himmeln-Überhimmeln’ een geïnspireerd spotdicht. Ook Eduard Hanslick distantieerde zich van de ‘logische en psychologische onmogelijkheden en valse religieus-filosofische pre-

tenties' van de opera, maar de Weense criticus, die toch door Wagner in de *Meistersinger* op infame wijze als Beckmesser ten tonele was gevoerd, erkende ruiterlijk de talrijke schoonheden van de partituur. Vergeleken bij de donderende watervallen die klonken in de ontboezemingen van zijn wagneriaanse tijdgenoten, was het proza waarin Hanslick zijn oordeel vervatte een stille bosvijver.

Negenennegentig jaar later is men bijeen om zich voor te bereiden op de voorstellingen van Wagners zwanezang die tijdens het Holland Festival - voor het eerst sinds achtenveertig jaar - zullen plaatsvinden. Men, dat zijn voor het grootste deel leden van het Wagnergenootschap. Het genootschap heeft in de loop van zijn eenentwintigjarig bestaan een betrekkelijk constant ledenaantal gehad, schommelend tussen de zeventig en tachtig. De componist Ton de Kruyf is het enige lid dat zich beroepshalve met muziek bezighoudt. Vroeger was daar nog professor Eduard Reeser, herinnert zich een bestuurslid, maar de enige daad die hij stelde toen hem van bestuurszijde herhaaldelijk het verzoek bereikte zijn kennis produktief te maken voor de leden van het genootschap, bestond in het opzeggen van zijn lidmaatschap. In het Wagnergenootschap klopt het hart van de ware liefhebber. In het dagelijks leven lost men economische vraagstukken op, beheert men een bibliotheek, knipt men haren, begeleidt men geestelijk ontredderden, traint men leraren of is men reeds tien jaar student, in zijn vrije tijd is men meer of minder wagneriaan. De hoeveelheid *Leitmotive* die tijdens het Parsifal-weekend geneuried en gefloten worden, valt tegen, de wagneriaanse stafrijmen daarentegen vliegen de bezoeker om de oren.

'Ik kan met Kundry zeggen: *was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch*?' merkt de voorzitter, de heer Hoelen, tot slot van zijn welkomstwoord op. '*Parsifal* is een voor-

beeld, geen waarschuwing zoals *Tristan*. De opera is een edelsteen met vele facetten die voor verschillende mensen verschillend schitteren.' De ruiten trillen in hun sponningen, want de voorzitter heeft de stem van Fafner en de galm van een verkondiger van het Woord Gods. Dat past goed bij de gelegenheid: *Parsifal* moet ergens halverwege Bayreuth en Oberammergau gesitueerd worden; het is geen gewone opera, geen *Musikdrama* zelfs, maar een *Bühnenweihfestspiel*.

'Maar dat iedereen wat anders in de opera kan zien, betekent nog niet dat het werk polyinterpretabel is.' Het doel van de bijeenkomst staat de voorzitter helder voor ogen. 'Het gaat om de waarheid omtrent Wagners werken.'

De onthulling van deze waarheid is toevertrouwd aan de heer Van Eck. Hij heeft de weinig begerenswaardige taak op zich genomen om gedurende vier sessies, in lengte variërend van één tot drieënhalf uur, de *Parsifal* uit de doeken te doen. Ook Van Eck is geen beroepsmusicus. De muziek waarmee hij het meest vertrouwd is, is die van de boor waarmee hij dagelijks de strijd tegen het tandbederf in Hilversum aanbindt. Bij het uitspreken van het woord 'wagneriaan' kunnen vele beelden voor het geestesoog verschijnen, maar in geen ervan kan de inleider herkend worden. Het kwieke vlinderdasje, het ijzeren brilletje, de enigszins spottende blik en de geamuseerde glimlach doen veeleer een kinderarts met een voorliefde voor barokmuziek vermoeden. Toch is zelfs zijn vroegste muzikale herinnering met de naam Wagner verbonden. Ademloos had hij als zesjarige naar de ouverture *Tannhäuser* geluisterd en zijn vader, hieruit concluderend dat zijn zoon wel eens met enig muzikaal instinct begiftigd zou kunnen zijn, had hem een viool en een bijpassende leraar gegeven. 'De viool was al die jaren mijn muzikale speer.' Met die speer is het

werktuig bedoeld dat Klingsor aan de graalkoning Amfortas ontroofde en waarmee de boze tovenaar, de enige gecastreerde bas in de operageschiedenis, de leider van de heilige ridders vervolgens verwondde. Het is aan Parsifal om deze heilige speer - waarmee ooit Longinus de zijde van de Verlosser doorboorde - in de graalburcht terug te brengen en aldus zelf verlosser te worden. En het is aan Van Eck om te laten zien en horen hoe zulks in zijn werk gaat. Dat is een tijdrovende bezigheid, maar ingewikkeld is het niet. Het uitgangspunt is even simpel als doeltreffend: het *Leitmotiv*. De inleider heeft met behulp van een rijk assortiment viltstiften zelf een *Motivtafel* ontworpen. Hij houdt zijn vinger bij het vijftonige motief aan het begin van de bovenste notenbalk. 'Hier zien jullie het *in-en-om-den-beginne*-motief. Dat duidt de eerste drang in de evolutie aan, de drang naar ontwikkeling. Het is het motief dat appelleert aan de vonk in de mens. Het kan beschouwd worden als een gecomprimeerde versie van het Rheingoldmotief. Dit thema geeft de zin van het hele werk aan. De zin die de mens aan de schepping moet geven. Het is dus eigenlijk begin en eind van het stuk.'

Men ziet: de *Leitmotive* zijn voor de wagneriaan wat symptomen voor dokters zijn, vlaggetjes voor strategen, spoorboekjes voor forenzen, en plattegronden voor toeristen. Zonder tabel - in het hoofd of op papier - is de wagneriaan even onthand als een CIA-agent zonder decoderingssleutel.

Van Eck: 'En hier is het motief van de crisis, van de nulfase. Even wordt het octaaf aangetipt. In een flits krijg je te zien wat op dat moment nog boven je pet gaat.'

Met het *Leitmotiv* heeft Wagner zelf een middel ter hand gesteld waarmee zijn muziek, geheel volgens het door hem ontworpen literair-muzikale programma, geanalyseerd en geduid kan worden, een middel dat hem bij voorbaat,

tot in lengte van dagen van een rijke exegetische traditie verzekerde. Het is zeker niet de enige, maar wel een van de redenen waarom niemand, op Jezus en Napoleon na, zoveel pennen aan het schrijven heeft gezet als Wagner.

We zijn inmiddels al bij maat 4, het derde motief. ‘Asbes-c-des, dat is het speermotief. Maar in een crisissituatie roept de mens om verlossing. Dat is het slotmotief. De terugkeer in de thuishaven, in de schaal. Later wordt die laatste noot vaak weggelaten, waarmee gesuggereerd wordt dat die thuishaven pas aan het eind bereikt wordt.’ De inleider waarschuwt zijn gehoor tòch enige voorzichtigheid te betrachten. ‘Motief 2 en motief 3 zijn soms moeilijk uit elkaar te houden. Want alles hangt met alles samen.’

De laatste uitspraak zal, ook in ander verband, vaker herhaald worden. Zij heeft algemene geldigheid voor het werk van Wagner. Wagner is hermetisch, dat is zijn kracht en zijn zwakheid. Van de luisteraar wordt in eerste aanleg niet meer gevraagd dan eruit te halen wat er ondubbelzinnig is in gelegd. Daarmee is niet gezegd dat het *Leitmotiv* een volstrekt mechanisch procédé is. De betekenis ervan (ook de muzikale) kan binnen zekere grenzen variëren al naar gelang de context waarin het geplaatst en de metamorfose waaraan het onderworpen wordt. In vroegere opera's van Wagner snijdt het *Leitmotiv* soms ‘als een blank zwaard door de partituur’ (Hanslick) maar vooral in *Parsifal* is de techniek met grote flexibiliteit toegepast. De beste momenten zijn misschien wel die waar het *Leitmotiv* helemaal *niets* meer betekent, en die momenten vormen geen uitzondering. ‘Waar elke kleine toonreeks leiden en betekenen kan, daar leidt en betekent eigenlijk geen enkele toonreeks meer.’

Als Wagner-commentator was Hanslick een van de weinige twintigste-eeuwers in de negentiende eeuw. Maar

Hanslick heeft niet ingeschreven op het Parsifal-weekend.

Inmiddels zijn de belangrijkste thema's de revue gepasseerd. De spreker en de pianist die hem aan de vleugel terzijde staat, raken steeds beter op elkaar ingespeeld.

‘Het betrokkenheidsmotief, graag.’

‘Betrokkenheid?’

‘Ja.’

En daar klinkt het betrokkenheidsmotief. Verder horen we de verwachting, het lijden dat gepaard gaat met bewustwording, en het existentiële lijden. Het is niet uitgesloten dat de laatste twee dezelfde waren.

‘Het duizelt me’, mompelt iemand op de achterste rij. Er moet goed opgelet worden. ‘Ik laat het motief steeds maar weer opnieuw horen’, zegt de inleider. ‘Als jullie dan in juni gaan luisteren, moet je kunnen zeggen: ja, daar hèb je het, daar hèb je het.’

Soms wordt Van Eck onderbroken.

‘Toen je het verhaal van de pijl en boog vertelde, zag ik opeens, in een flits, de speer in de graal voor me.’

‘Wat betekent dit hier?’

‘Dat is de graal.’

De voorzitter, doctor in de economie, bekent een rationeel-kritisch mens te zijn. ‘Maar ik vraag me af of het enige zin heeft om tegenover een werk als *Parsifal* een rationeel-kritische houding aan te nemen. Zo van, uitverkiezing, wat moet ik daarmee?’

Het gebouw dat onderdak verschaft aan de Parsifal-vorsers ligt diep verscholen in de duinen van de Noordzee. Met de auto vanuit Amsterdam is het ongeveer drie kwartier rijden. Tussen het kunstenaarsdorp B. en het zomers geheel Duitstalige dorpje S. moet de bestuurder goed opletten, want voor hij het weet heeft hij de afslag gemist. Een kronkelig weggetje leidt langs een soort toverbergje omhoog naar een soort sanatoriumpje.

‘Wilt u de naam van onze instelling alstublieft niet noemen in de krant’, vraagt onze gastvrouw met klem. Ondanks mijn tegenwerping dat dit centrum voor volwasseneneducatie toch met naam en toenaam in een programmaboekje van de Nederlandse Opera Stichting stond vermeld en dat er voor dit weekend een open inschrijving was geweest, zal zij het verzoek nog vele malen herhalen. ‘Ja, de mensen hier halen zich de vreemdste dingen in het hoofd als zij de naam Wagner horen.’

Welnu, het gezelschap in kwestie geeft daartoe geen enkele aanleiding. ‘Als Wagner nu geleefd had, dan was hij tegen de kernenergie geweest’, zegt het ene lid. ‘In *Parsifal* herken je ook de verzetsheld in de Tweede Wereldoorlog’, zegt het andere lid. En de inleider neemt tot tweemaal toe zijn toevlucht tot de joodse filosoof Martin Buber om zijn tekstinterpretatie kracht bij te zetten. De bewoners van B. en omstreken hoeven dus allerminst bevreesd te zijn dat zij de zwartste van de zwarte reactie binnen hun regionen gehuisvest hebben, al zeggen de geciteerde uitspraken natuurlijk niets over de historische figuur Wagner. Men hoeft werkelijk niet diep in het leven en werk van de componist te duiken om erachter te komen dat de ontstaansgeschiedenis van *Parsifal* allerminst koosjer genoemd kan worden.

Alle thema's die in *Parsifal* op symbolisch-mythische wijze worden aangeroerd, worden geëxpliciteerd in de geschriften waarmee Wagner de schepping van zijn laatste opera begeleidde. Wie *Religion und Kunst* leest, *Heldentum und Christentum* en al die andere antisemitische traktaten waarmee Wagner van zijn eigen *Bayreuther Blätter* een directe voorloper van *Die Völkische Beobachter* en Julius Streichers *Stürmer* maakte, vraagt zich af of de toondichter nog wel compos mentis was. De *Parsifal* levert evenwel het bevestigende antwoord op deze vraag. De dichter-priester

als redder der mensheid, de kunst als substituut voor de godsdienst - dat soort warhoofderij en parnevu-esthetiek kan men met enige welwillendheid nog als een voorbeeld van een meer algemene, laat-negentiende-eeuwse folklore laten gelden. Maar de wijze waarop Wagner de ariër van de goden en de gekleurde mens van apen liet afstammen; de manier waarop hij de joodse afkomst van Jezus in twijfel trok; de manier waarop hij de vloeistof in de aderen van de Verlosser tot een soort superbloed verklaarde; de manier waarop hij, meer in het algemeen, zijn visie op de raciale degeneratie in termen van christelijke symboliek vervatte - dat alles was méér dan folklore. *Parsifal* was daarmee in 1882 de artistieke keerzijde van een ideologie waarin het verschil tussen *Erlösung* en *Endlösung* minder dan twee letters was, een opera die, dank zij Wagner zelf, niet anders begrepen kon worden dan als een allegorie op de val en de verlossing van de ariër en die daarom, een halve eeuw later, wel het artistieke credo van het nationaal-socialisme móest worden.

Maar het prettige van een allegorie is dat zij de historische waarheid makkelijk van zich afschudt. Het enige waarover de graalzoekers te B. zich opwinden, is de tekst waarmee de opera in het programmaboekje van het Holland Festival wordt aangekondigd. ‘De muzikale inspiratie van de *Parsifal* ligt niet alleen in de *Tristan*, maar ook in het gregoriaans, andere katholieke kerkmuziek en klokkenmotieven’, staat hier. Wat voor andere katholieke kerkmuziek? Baarlijke nonsens.

In de zaal klinkt een gekweld o, ah en wat vreselijk.

‘Als Wagner-land zijn we uniek achterlijk. Diepenbrock, Andriessen, Paap, Strategier, allemaal waren ze anti-Wagner. In heel Amsterdam is nergens één klavieruittreksel van *Parsifal* te koop.’

Ook historisch valt er op *Parsifal* niets aan te merken,

volgens de inleider. Tenslotte was het zaad voor de opera al in 1845 gezaaid en bestond er tussen de voorlopige versie van de tekst uit 1865 en de definitieve versie geen noemenswaard verschil. Dit is waar, al is het op zijn zachtst gezegd naïef om in de beschrijving van de ontstaansgeschiedenis van *Parsifal* wèl aan Wagners revolutionaire elan in de jaren veertig te refereren, wèl 'medelijden' de wortel van zijn kunst te noemen, en wèl de 'enorme dierenliefde' van de componist te prijzen, maar met geen woord te reppen van het *soort* elan, medelijden en dierenliefde dat Wagner tijdens het componeren van de opera bezielde. Zelfs zijn pleidooien voor vegetarisme en tegen vivisectie waren antisemitisch: de joden, 'voormalige kannibalen', hadden groenten door vlees vervangen en de zondeval van Adam en Eva was niet voor niets het gevolg van fruit, en niet van vlees eten; Jehova was de stille kracht achter de oppositie tegen het vegetarisme.

'Ze houden nu eenmaal heel erg van die man', zegt een lid, 'ze vergeten die narigheid rond zijn persoon liever.'

In zijn historische analyse van het ontstaan van de *Parsifal* noemt Robert W. Gutman, Monsalvat (de berg waarop de graalburcht staat) 'Wagners paranoïde concept van een kleine, besloten elite, als enige in het bezit van de waarheid, geobsedeerd door haar "zuiverheid", en strijdend tegen een nietswaardige buitenwereld. (...) Gurnemanz geeft niet voor niets bijna onmiddellijk commentaar op Parsifals nobele, van hoge afkomst getuigende voorkomen. Hij wist welke tekens hij moest lezen. Erfelijke eigenschappen van het ras en zuivere teelt (...) vormden het nieuwe mechanisme der verlossing.'

Wat vindt de voorzitter van het Wagnergenootschap van Gutmans boek over Wagner?

'Nee, dat vind ik niet goed. Gutman heeft zich beijverd om alleen het slechte in Wagner naar voren te halen. Hij

werkt met populaire vooroordelen.' Zeker, het is pijnlijk te zien hoe Wagner zich gedragen heeft, maar, voegt de heer Hoelen eraan toe, 'zijn antisemitisme is iets anders dan het twintigste-eeuwse antisemitisme. Weet u wel dat Chopin, zoals zoveel Polen, een felle antisemiet was? Daar hoor je nooit iets over.'

Parsifal is trouwens niet de favoriete opera van de heer Hoelen, zijn liefde gaat vooral naar de *Ring* uit.

Hoelen: 'In de *Ring* komt de visie van Wagner op de samenleving meer tot uiting dan in *Parsifal*.'

Wat vindt hij van Shaws socialistische interpretatie van de *Ring*?

'Nee. Wat Shaw doet, en wat velen vóór hem en na hem ook hebben gedaan, is bij Wagner alles uit maatschappelijke structuren verklaren. Natuurlijk zijn structuren belangrijk, maar in het werk van Wagner gaat het om het individu. *Tannhäuser* heeft niets met structuren te maken, maar met persoonlijke gespletenheid. *Tristan* evenmin. *Tristan* is het drama van de gekwetste jeugd.'

'Het is onjuist om Wagners werk per se helemaal uit zijn tijd te verklaren', merkt Hoelen op als het gesprek op de Wagner-monografie van Gregor-Dellin komt. 'Dat is maar de halve waarheid. Een groot kunstenaar is een soort geiser. Je vraagt je af, waar komt het allemaal vandaan.'

Op vijfjarige leeftijd maakte de voorzitter van het Genootschap voor het eerst kennis met het werk van Wagner, althans met de boekjes *De Rijnvrouwen, Lohengrin* en *De Vliegende Hollander* zoals de Friese uitgeverij Hepkema die voor tien en twaalfeneenhalve cent op de markt bracht. Pas 'veel later' leerde hij de muziek kennen: hij was toen ongeveer tien jaar oud. Als Wagner-vorser heeft hij zich sedertdien vooral met tekstkritische arbeid beziggehouden, hetgeen enkele jaren geleden resulteerde in de publikatie *Symbool en werkelijkheid in de werken van Wagner*. Hoe-

len: ‘Er zijn tijden geweest dat de muziek me helemaal niet aansprak. Men heeft veel te vaak gedacht: die muziek is heel goed, maar die teksten, ach, nou ja, dat nemen we op de koop toe. Pas in de twintigste eeuw heeft men Wagner begrepen.’

De heer Hoelen beaamt, desgevraagd, volmondig dat als Wagner geen componist was geweest, zijn teksten er niet minder interessant om zouden zijn geweest. De vraag of die teksten zijn wereldbeeld hebben beïnvloed ligt voor de hand. ‘Nee, ik ontleen wel, maar ik deel hem niet. Soms staan mijn ideeën zelfs haaks op die van Wagner. Wagners kritiek op de macht in de *Ring* is niet de mijne. In elke goed georganiseerde maatschappij is goed gerichte macht nodig.’

In het dagelijks leven is Hoelen directeur van het Centraal Brouwerij Kantoor, in zijn vrije tijd muziek- en vooral operaliefhebber. Wagner komt voor hem natuurlijk op de eerste plaats, maar ook componisten als Albéniz, Granados, de Massenet van *Hérodiade* en de betere Verdi draagt hij een warm hart toe. Barok en rococo zijn aan hem niet besteed en zelfs Beethoven kan zijn belangstelling niet wekken. Tussen 1951 en 1962 heeft hij jaarlijks de reis naar Bayreuth ondernomen, de laatste twintig jaar komt hij er niet zo vaak meer. De huidige regie-opvattingen in het Zuidduitse dorpje liggen hem niet. ‘Ik word er verdrietig van. Ik vind het realisme van Chéreau verkeerd en de interpretaties van Boulez mat en glansloos.’ De regie van Chéreau valt inderdaad moeilijk te rijmen met de jungiaanse Wagner-duiding van Donington, waarover Hoelen met sympathie spreekt. Donington heeft zich weliswaar aan ‘enige overdrijving’ en ‘enige gewrongenheid’ schuldig gemaakt, maar Hoelen onderschrijft zijn opvatting ‘dat Wagners werk vrij is gebleven van de narigheid die de componist als mens aankleeft.’

‘*Wehe! Wehe mir der Qual*! Hebben jullie dat?’

Tot laat in de middag wordt de analyse voortgezet door onze ‘gids in boetekleed’. De inleider heeft zich die naam gegeven omdat hij opgroeide in een tijd en in een milieu waarin Wagner met taboes omgeven was. Het gevolg was dat hij laat geroepen werd. In 1973 reisde hij, vervuld van scepsis, naar Bayreuth af om een uitvoering van de *Ring* bij te wonen. ‘Het gebeurde tijdens *Rheingold*. In de derde akte, waar Wotan door de knieën gaat, ging ik ook door de knieën.’

Te oordelen naar de talrijke lyrische ontboezemingen over het muzikale en, vooral, muziekpsychologische meesterschap van Wagner die uit het diepst van zijn gemoed opwellen, hebben zijn kniegewrichten nimmer meer hun oude stand ingenomen. Ook voor uitweidingen over meer metafysische, levensbeschouwelijke en ontwikkelingspsychologische problemen neemt de spreker ruim de tijd.

‘Doemdenken, dat is tegen de boodschap van de graal.’

Maar de spreker is tevens van mening dat we voor de oplossing van problemen als dat van de kernenergie niet op een Parsifal, niet op een *Außenseiter* moeten wachten. ‘Ik geloof dat ons toenemende bewustzijn ons in staat stelt om het zelf te klaren.’

Bewustwording is Van Ecks sleutel tot de *Parsifal*. Steeds wordt de opera teruggebracht tot ‘de A-lijn, de crisis, de sprong, de o-fase en de B-lijn’ van een door Van Eck persoonlijk in kaart gebracht ‘individuatieschema’. In een eerdere lezing had de referent er al op gewezen dat het erom gaat ‘te begrijpen hetgeen met het verhaal wordt bedoeld’, anders gezegd, ‘wat achter de noten staat’. En er zijn geen noten en geen verhalen waar zoveel achter heet te staan als die van Wagner.

‘Wagner wil zeggen’, zegt Van Eck, ‘dat het bloed gezien moet worden als het principe van het leven. Het gaat

erom dat je hoogwaardig en laagwaardig bloed hebt. Het bloed van de mens in normale staat is laagwaardig, maar de mens moet het hoogwaardig zien te maken.'

'Zo kan die wel weer', zegt iemand op de achterste rij geërgerd. Het commentaar op deze bewustwordingsvariant van de eugenetica is afkomstig van een van de drie dissidente leden van het Genootschap. Hun belangstelling gaat niet in de allereerste plaats naar de o-fase uit. Zij tonen de voorlopige inhoudsopgave van een publikatie over Wagner die ze in voorbereiding hebben. *Het eenzijdige geschenk van de effekten, De kommandokracht van het sinjaal, Onbewust, hoogste lust, Vuurwater, wijwater, vruchtwater* en *Als de Rede inslaapt wordt de taal muziek* - het zijn geen van alle onderwerpen waaraan binnen het Genootschap de hoogste prioriteit wordt toegekend. Als er 's avonds in groepjes van vijf gediscussieerd moet worden, buigt men zich dan ook niet over de vraag of bij Wagner inderdaad 'Allegorie en simbool zich verhouden als het makabere tot het morbide', maar over de vraag of men Parsifal in zich zelf herkent en of de Parsifal-geschiedenis 'nog relevant in de hedendaagse samenleving is'. In groep I wordt vurig, doch niet steeds ter zake, gediscussieerd. 'Wat Bayreuth voor de een is, is Ponypark Slagharen voor de ander.' Iemand anders vat het thema wat ruimer op en bekent in haar leven het meest aan Wagner gehad te hebben. 'Alles wat mijn psychoanalyse opleverde kende ik al van Wagner.' Op de vraag 'waar zit mijn Titurel' moet zij het antwoord echter schuldig blijven. Na korte tijd blijkt de groep nagenoeg geheel uit Parsifallen te bestaan. 'Parsifal voor de bloemenmeisjes, dat is zoiets als naar je eerste bal gaan', zegt de een. 'Denk maar aan je eerste zaadlozing', zegt een ander lid. Na afloop wordt er een glaasje wijn gedronken.

Het gehoorzaaltje ligt ongeveer een meter lager dan de

rest van de congresruimte. Van achter de tafel waar Van Eck ons twee dagen lang behoedzaam en liefdevol van *Leitmotiv* naar *Leitmotiv*, van symbool naar symbool, van A-lijn naar o-fase en van crisis naar B-lijn geleid heeft, ziet men slechts gebogen hoofden. Het is zondagmiddag drie uur. Zojuist is de laatste akte van *Parsifal* gevild. Ter afsluiting van het weekend dirigeert Herbert von Karajan het laatste deel van de opera. Bestuurslid Hans Pot heeft de naald in de groef gezet en uit de luidsprekers klinkt, zeer langzaam en expressief, de door Van Eck zojuist geschilderde 'troosteloze verlatenheid van de graalburcht met zijn gebrek aan geloof'. Parsifal zal herkend worden als de 'zuivere dwaas', Kundry dopen, de wond van Amfortas door beroering met zijn heilige speer helen en de graal onthullen. Daar verschijnt de held, meer dan ooit, volgens de inleider, een 'mens van vlees en bloed'.

Ook zij die hem de vorige avond respectievelijk 'een bordkartonnen pop' en een 'zijen sok' hebben genoemd luisteren aandachtig. Eindelijk bereikt nu ook het motief waarmee het zaterdagmorgen allemaal begonnen was zijn voltooiing: 'de *as* blijft *as*, het crisismoment blijft uit, want met de herkenning van de speer is de cirkel gesloten'. Dit is meer dan muziek, meer dan theater, dit is een moment van openbaring. Was God niet alleen schrijver maar ook componist geweest, even geniaal als Wagner, dan waren nog geen honderd Nietzsches genoeg geweest om hem dood te verklaren.

In de nis, achter de tafel van Van Eck, ligt een witte papieren rol. Aan deze rol is de spreker niet toegekomen. Bij het uitvouwen ervan verschijnt nogmaals, stukje bij beetje en geheel volgens schema, Parsifals *Werdegang*. Maar er wordt nog iets zichtbaar, iets nieuws, negen woorden die wellicht de sleutel tot de ultieme duiding van het *Bühnenweihfestspiel* bevatten:

Carl Boller
Telefon 262 Bayreuth Telefon 262
Maximilianstrasse 35.
Gral mit Purpurglas und Metallfuss, einzig richtige Originalform. Gralkännchen, Brotkörbe, Ritterbecher, Parsifalbrochen, Gralnadeln, Rittermantelstoff nebst diversen Neuheiten.
Gral en verre pourpre, à pied de métal, seule façon originaire juste. Pots de Gral, paniers à pain, gobelets, broches Parsifal, épingles Gral, étoffe de manteaux de chevalier et diverses nouveautés. Seul privilège de fabrication, marque déposée No. 44.
Gral of purple glass with metal foot, the only correct original shape. Gral cans, bread baskets goblets, Parsifal-brooches, Gral-scarfpins, knight's cloak stuff and several novelties. Sole privilege of manufacturing, trade mark No. 44.
Enthüllet den Gral!

Wahrheit = Nirwana = Nacht
Musik = Bramā = Dämmerung
Dichtkunst = Sansāra = Tag

Thans klinkt in een stralend As-groot de beloofde ‘verlossing van de vonk’. Maar de vonk springt niet over en de betekenis van de formule blijft diep verborgen. Misschien moet dat juist wel. ‘Het leven is niet een probleem dat opgelost moet worden, maar een mysterie dat geleefd moet worden.’ Zo was het volgens Bhagwan en de tandarts uit Hilversum had hem met instemming geciteerd.

(1981)

Symbolistisch Esperanto

De eerste Nederlandse uitvoering van *Michaels Jugend* en de wereldpremière van *Festival* uit *Michaels Heimkehr* hebben opnieuw bewezen dat Karlheinz Stockhausen sinds het eind van de jaren zestig voor andere mensen componeert: mensen die religieus zijn. Op zodanige wijze religieus, dat ze het liefst het geheel in zich tot vibratie willen laten komen en openstaan voor die fantastische gevoelens van een wereldomvattende eenheid.

Deze formulering lijkt weliswaar op een onwelwillende parafrase van de muzikale ideologie van Stockhausen maar zij is een citaat. Deze andere mens, wat heet, deze nieuwe mens, is de geest uit de fles van onze beschaving, het hogere wezen dat in dit tijdperk van Aquarius in sommige mensen met sterk ontwikkeld bovenbewustzijn op het punt van doorbreken schijnt te staan. En wie van de toenmalige aanwezigen herinnert zich niet hoe, bijna op de dag af twee jaar geleden, deze nieuwe mens zijn symbolische schaduw vooruitwierp in de gedaante van een zingende jongen en een zingend meisje die, misschien wel zonder de rode loper wèrkelijk aan te raken, de trappen van het Concertgebouw afdaalden, zich met het gezicht naar elkaar toe gewend in kleermakerszit neervlijden en vervolgens een muzikale ceremonie op Indianenteksten celebreerden. Een danspasje zus, een bloempje zo, maar bovenal: wijding. In het smetteloze wit van de zomerse zangerskledij werd de boodschap zichtbaar gemaakt: reinheid, onaantastbaarheid en evenwicht. Zo veel gecalculeerde zuiverheid, zo veel klankgeworden positief denken kon de luisteraar slechts weemoedig doen terugverlangen naar de muzikale hardhandigheid van de jaren vijftig. Maar goed, de boodschap was

tenminste duidelijk: er zij vrede, vibratie en vul maar in. Van de lotgevallen van Michael kan dat niet gezegd worden, àls het al lotgevallen waren; misschien was het wel Iets Heel Anders. Maar dat zal pas veel later blijken, want *Michaels Jugend* en *Festival* zijn nog maar een begin: de eerste akte en de eerste scène van de derde akte van *Donnerstag*. En *Donnerstag* is nog maar één van de zeven dagen van de heptalogie waaraan de componist de rest van zijn leven zal wijden. Deze heptalogie zal *Licht* heten, een *Gesamtkunstwerk* dat, eenmaal voltooid, duidelijk zal maken dat goddelijke wezens speciale vormen van licht zijn. Elke Dag zal anders zijn, want elke dag wordt door een eigen geest beheerst, heeft zijn eigen kleur, zijn eigen betekenis van de mineralen, de planten en van de levende wezens. Van de personages die deze Week zullen bevolken, zijn er inmiddels drie bekend: Michael, Eva en Lucifer. Alle drie treden zij op als drievuldigheid: een deel danser, een deel instrumentalist en een deel zanger. Het ziet ernaar uit dat Michael de held wordt, want van meet af aan was het tijdens de semi-scenische uitvoering van de naar hem genoemde delen duidelijk dat hij *uitverkoren* is. Terwijl Lucifer niet alleen de rebel is die de mens verkettert als de treurige uitkomst van een genetisch experiment, maar ook de vader van Michael die aan het front wordt doodgeschoten, en terwijl Eva niet alleen de moeder van Michael is die in het krankzinnigengesticht wordt omgebracht, maar ook het ‘dodecadigitale’ sterremeisje dat hem in de liefde in wijdt en later nog het wezen dat hem na zijn terugkeer in het hemelse paleis met geschenken overlaadt, is Michael één en ondeelbaar.

Hoewel Michael tijdens zijn examen zang, trompetspelen en dansen aan de jury een extatisch ‘*Aufgenommen! Selbstverständlich aufgenommen*!’ ontlokt, mag, uit respect voor de autonomie van het kunstwerk, van het kind, gebo-

ren uit een toneelmoeder met de biografie van mevrouw Stockhausen zaliger en uit een toneelvader met de biografie van meneer Stockhausen zaliger, toch niet méér gezegd worden dan dat hij op het podium werd belichaamd door de trompetspelende, natuurlijke zoon van Stockhausen; dat hij tijdens genoemd examen door zijn bloedeigen zusje op de piano werd begeleid; dat zijn jongste broertje hem met zijn virtuoze saxofoonspel in het hiernamaals deed verstijven; dat hij een drietal filmische kleurencomposities van de hand van zijn moeder in ontvangst nam; hetgeen er, kortom, op neerkomt dat kosten noch moeite gespaard zijn om ons in te peperen dat we van aangezicht tot aangezicht stonden met de Keulse reïncarnatie van de Heilige Familie.

Slechts een poging tot samenvatting en duiding van de in Amsterdam vertoonde en verklankte klonters uit deze neotestamentische moedersoep zou aanmatigend zijn, want uiteindelijk lijkt het hier toch om niets minder te gaan dan het Al, waarin Mozes' hemelvaart, het blauw, purper en violet van donderdag, het testament van Levi en de gebarentaal van een zilvergrijs dameskoor een alchemistische verbinding aangingen met de Apokalyps van Baruch, de maandagse idee van geboorte en wedergeboorte, een globe met een duiveltje, het Michaëlskruis, een ter aarde stortend speelgoedkanonnetje, de zodiac op een gebaksbordje, een witte, doorgezaagde piramide in water, grijze toga's, een zonsondergang boven een sparrenbos, rune-achtige stalen planten en het door een als Vrouw Holle verklede bejaarde uitgekreten ‘Kom toch allemaal naar huis’, om kort te gaan, een pandemonium van gesuggereerde diepzinnigheid, vergeleken waarbij Mozarts *Zauberflöte* het initiatieritueel van een naaikransje is. Gelovige of voyeur: dat was de enige, onmogelijke keuze die dit synthetische, in symbolistisch Esperanto vervatte ritueel de toeschouwer en luis-

teraar liet. Hoewel in de tot dusver uitgevoerde fragmenten van Stockhausens magnum opus het denkbeeldige wezen Mondeva over haar in eigen atelier geborduurde borsten wordt gestreeld, een moeder haar zoontje les geeft in negentiende-eeuwse stemtechniek en een vader op 'hazepeper' jaagt en 'peng-peng' zingt, moet *Donnerstag* toch gesitueerd worden 'aan gene zijde van tijd en ruimte, ontdaan van alle ruimte en werkelijkheid en van alle eigenschappen van het dagelijks leven'. De karakteristiek is overigens niet van Stockhausen maar van Boris de Schloezer, die aldus het nimmer geconcretiseerde, filosofische muziekdrama van zijn schoonvader Aleksandr Skrjabin beschreef. Het door Skrjabin aangevoerde leger der laatromantische muziekspeculanten kan zijn knopen weer gaan poetsen: muziek wordt weer '*geeignetes Mittel zur Erreichung ferner Ziele*', en zo hebben ook de woorden die Oskar von Riesemann ruim een halve eeuw geleden in zijn voorwoord bij Skrjabins *Prometheische Phantasien* schreef een nieuw onderdak gevonden. Maar waar de fatale gevolgen van een kwaadaardig karbonkel Skrjabin verhinderd hebben om zijn ideeën voor een in een Indiase tempel te voltrekken *Mysterium* van muziek, dans, lightshow, processies, pantomime, geur- en smaaksymfonieën in werkelijkheid om te zetten, staat Stockhausen niets in de weg om Skrjabins visioen in een eigentijdse versie en met eigentijdse middelen te realiseren.

In 1799 muntte Schleiermacher de term *Kunstreligion*. In hetzelfde jaar formuleerde Tieck het dogma van de sacralisering van de kunst en de secularisering van de religie, en verzuchtte: '*Ich habe mich immer nach dieser Erlösung gesehnt und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst*.' De grootste componist van de twintigste eeuw begreep dat het succes van de kunst die hier

het resultaat van was op een misverstand berustte: het misverstand om van het drama een samenstel van symbolen en van de muziek een object van filosofische speculatie te maken. Zo heeft de speculatieve geest zich in het adres vergist en, onder het mom haar beter te dienen, de muziek verraden.

(1980)

Een alomvattend plan

Het ambitieuze Stockhausen-project dat het Koninklijk Conservatorium in Den Haag een maand lang de status van een internationaal Royal Conservatory verleende, was perfect georganiseerd. Het schema dat de componist voor de maand november had opgesteld zag er indrukwekkend uit. Hield je het op enige afstand, net buiten het scherptegebied van het blikveld, dan kon je denken dat het de schets voor een van zijn composities was. Hoewel, schets is misschien het goede woord niet; het doet te veel denken aan flarden melodie, onuitgewerkte akkoordverbindingen, doorgehaalde noten en half ingevulde tegenstemmen. Begrippen als blauwdruk, *design* of constructiemodel lijken meer op hun plaats. De onvoorbereide bezoeker van de Stockhausen-tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum zal bij vluchtige beschouwing van de voornamelijk uit tabellen en berekeningen bestaande voorstudies van bij voorbeeld *Gruppen, Punkte* of de *Klavierstücke* eerder aan het werk van een bruggenbouwer dan aan dat van een componist gedacht hebben. Wat de afzonderlijke schroef is voor de bruggenbouwer, is de afzonderlijke noot (of de afzonderlijke groep van noten) voor Stockhausen: een functie die bepaald wordt door de krachtverhoudingen die de constructie in haar totaliteit beheersen. De muziek van Stockhausen is, zoals dat in de moderne compositieleer heet, doorgestructureerd.

Een maand lang Stockhausen leerde dat niet alleen de muziek maar het hele verschijnsel Stockhausen doorgestructureerd is. Het verschijnsel lijkt bestierd te worden door één, alomvattend Plan. Dit Plan voorziet in alles: in muziek, in een eigen uitvoeringspraktijk van die muziek, in

haar exegese, in haar encyclopedische documentatie, in haar analyse, en in de verkondiging van haar bijbehorende kosmologie.

In Den Haag was niet zozeer een componist op bezoek, maar de architect van een autonoom, autarkisch universum. Ergens en ooit moet dit universum ontstaan zijn, in de buurt van dat van Webern; sindsdien dijt het onophoudelijk uit en probeert zijn oorsprong onzichtbaar te maken. Binnen dat universum heeft alles zijn nauwkeurig gedefinieerde functie en bestemming, van de twaalf tonen van het octaaf tot de twaalf speeldoosjes met de melodieën van de dierenriem, en van de bassethoornspelende levensgezellin Suzanne tot de trompetspelende zoon Markus. Overziet men het verschijnsel Stockhausen, dan zijn de eerste woorden die te binnen schieten: integraal, systematisch en gesloten. Het zijn eigenschappen die per definitie indruk maken, zij zijn, zoals het in onvertaalbaar Engels heet, *awe-inspiring*. Dat bleek ook uit reacties van mensen die Stockhausen een maand lang op de voet gevolgd hadden. Die rare muziektheologie eromheen, daar gíng het toch niet om. Dat schaamteloze narcisme, dat maakte de muziek toch niet slechter. En dat handgeweven zondagsschooltheater, je kon toch gewoon je ogen sluiten. De kritiek smolt als sneeuw voor de zon, de zon van een indrukwekkende eenheid van methode, van een indrukwekkende consequentie en van een indrukwekkend ego. Waar eenheid van methode is, dient kennelijk eenheid van oordeel te zijn. Wie niet voor mij is, is tegen mij.

Ik ben niet vóór Stockhausen en ik ben niet tegen Stockhausen. Ik ben vóór zijn goede stukken (waaronder meesterwerken) en ik ben tegen de Teutoonse kitsch en de biedermeierachtige huisbakkenheid van andere. Dat *Vision, Atmen gibt das Leben...* en *Am Himmel wandre ich* uit hetzelfde hoofd afkomstig zijn als *Kontakte, Inori* of *Trans* is moeilijk

voorstelbaar. Maar er is nog iets onvoorstelbaarders. En dat is dat de bewonderaar van bij voorbeeld *Inori* (‘Aanbiddingen van de god HU’) zich moet verzoenen met het idee dat *Inori* misschien niet *Inori* was geweest als Stockhausen niet de Stockhausen was geweest die hij is, de narcistische fanaticus van het kosmische denken, precies zoals de bewonderaar van Skrjabins *Poème de l'extase* zich moet verzoenen met het idee dat *Poème de l'extase* misschien niet *Poème de l'extase* was geweest als de maker ervan niet de overtuiging had gehad dat hij god was en ooit met zijn muziek de mens van zijn vleselijkheid zou bevrijden en materie in geest veranderen. Voor de bewonderaars van Wagner en Messiaen geldt tot op zekere hoogte hetzelfde. Stockhausen is kennelijk niet de enige Stockhausen. Hij vertegenwoordigt een kunstenaarstype dat de wereld in tweeën deelt met het hermetisch gesloten systeem van een denken waarin alles met alles samenhangt. Het is moeilijk te verkroppen, maar waanideeën, bijgeloof, trans en meta schijnen de exclusieve voorwaarden voor een bepaald soort kunstwerken en voor een bepaald soort expressie te zijn. Soms moet men zelf gelovige zijn om die kunstwerken te begrijpen. Dan is het onkunst. Soms hoeft dat niet en dan kan het fascinerend zijn.

Het laatste geldt niet alleen voor *Inori* maar ook voor *Trans*. De modeluitvoering van dit stuk door het Conservatoriumorkest vormde een van de hoogtepunten van het Stockhausen-project. Er klonk stilstand en er klonk beweging, het een in de vorm van een door luidsprekers verspreide blazersmuziek, het andere in de vorm van een dichte, langzaam vervormende massa strijkersklanken, gespeeld door een orkest van in violet licht gedompelde schimmen waaruit zich zo nu en dan een soloschim losmaakte. Eenmaal week, vele meters boven het podium, de gloeiende mist uiteen en verscheen als in een passe-partout

van fondant het hoofd van een zich uit de naad spelende trompettist.

Trans, zo merkte menigeen na afloop op, was de tien jaar oudere pendant van *De Tijd* van Louis Andriessen. Daar zit veel in, al zijn de twee stukken meer in muzikaal onderwerp dan in uitwerking vergelijkbaar. *De Tijd* is precies en gepolijst, *Trans* globaal en knoestig: kwartshorloge versus torenklok. Het aandrijfmechanisme van Stockhausens uurwerk is het vele malen versterkte geluid van een schietspoel dat op gezette tijden van links naar rechts uit de luidsprekers vliegt. De allerbeste muziek van *Trans* klinkt ergens op twee derde van het stuk. Plotseling valt er een stilte. Het is een van de meest gedurfde en dramatische stiltes die er ooit in de muziek geklonken hebben. De grammofoonplaat van *Trans* is de enige waarvan de *lege* groeven de voornaamste reden tot aanschaf zijn.

(1982)

De pink van Beethoven

Zolang geldt: muziek = 1750 → 1900 + de rest, zolang zullen zondagscomponisten symfonieën schrijven. Zonder de pretentie iets bij te dragen aan De Vooruitgang, doen zij bij wijze van eerbetoon de geschiedenis nog eens dunnetjes over, zo mogelijk met enigszins aan de tijd aangepaste middelen. Berustend in de beperkingen van hun muzikale fantasie bouwen zij een ouderwets scheepje in een ouderwetse fles: het hoeft niet echt te kunnen varen.

De doordeweekse componist die nog symfonieën schrijft, zal dat meestal om andere redenen doen. Van hem kun je je voorstellen dat hij misschien wel anders wil maar niet anders kan. Maar in plaats van te buigen voor de traditie zal hij haar gebruiken en vervolgens, als niet meer dan formele conventie, als bijzaak dus, ter zijde schuiven. In het beste geval is het resultaat van zijn inspanningen een nergens bij horende, niets beïnvloedende, maar volstrekt authentieke muziek. Een voorbeeld hiervan is de meesterlijke Tweede symfonie van Henri Dutilleux.

De doordeweekse componist kan ook een doodgewone opportunist zijn, conservatief uit gemak- en behaagzucht, begerig naar roem en populariteit. Voor hem is de beste weg de gebaande. Hij bedient zich van respectabele vormen en goed in de markt liggende uitvoeringsapparaten. Hoe eerlijker hij voor zijn opportunisme uitkomt, des te sympathieker hij is. In het beste geval belichaamt hij ook nog de allerminst zeldzame combinatie van opportunisme en talent. ‘De meeste kunstenaars zijn oprecht en de meeste kunst is slecht - hoewel, natuurlijk, sommige onoprechte kunst (oprecht onoprecht) heel goed is’, meende Stravinsky, en die kon het weten.

Met andere woorden, de vraag of het al of niet reactionair is, in 1978 ten behoeve van het beroemdste en best gesubsidieerde uitvoeringsapparaat van Nederland, het Concertgebouworkest, een bijdrage te leveren aan het meest sacrosancte genre van de muziekgeschiedenis, de symfonie (in de zin van een historisch bepaalde verzameling vorm- en structuurprincipes), is te platvloers om een ander dan platvloers antwoord mogelijk te maken. De vraag gaat aan het hoe, door wie en waarom voorbij. 'Zo maar' symfonieën componeren is er sinds Beethoven en zeker sinds de ontbinding van de functionele tonaliteit niet meer bij, laat staan bij een componist wiens werk steeds de pretentie heeft in het teken van De Vernieuwing te staan.

De neoklassieke Symfonie nr. 1 op. 27, door Peter Schat gecomponeerd in opdracht van de gemeente Amsterdam voor het negentigjarig jubileum van het Concertgebouworkest, is dus allerminst 'zomaar' een symfonie. Het is de taak van de luisteraar uit te maken op welke manier ze dat niet is en op welke manier zij zich verhoudt tot het historische genre. Het wordt de luisteraar niet gemakkelijk gemaakt deze taak op eigen kracht te volbrengen. Schats programmering van de luisteraar bestaat namelijk niet alleen uit noten, zij bestaat uit een complete duiding vooraf. Zó gering is het vertrouwen dat de componist in zijn muziek en in zijn luisteraars stelt, of zo slecht is zijn geweten, dat hij bij voorbaat heeft voorzien in een antwoord op alle serieuze bedenkingen die tegen zijn muziek zouden kunnen worden ingebracht.

Natuurlijk brengt het Schat in verlegenheid dat de als muzikaal-conservatief te boek staande Lex van Delden over zijn tegenwoordige muziek zo te spreken is, dus wat schrijft hij in zijn programmatoelichting? 'Voor wie mocht twijfelen aan zo'n onderneming [namelijk "de symfonische vorm uit de tonicaliteit te tillen, te transformeren

in atonicaliteit"] heb ik alvast een geruststelling: ik ben erin geslaagd de symfonie tonica-vrij te houden, en iedereen die, zoals Lex van Delden, nu weer publiekelijk mocht gaan leuteren over mijn "vermeende bekering tot de tonaliteit" zet niet mij, maar zich zelf in het schandblok.'

Zo mogelijk nog benauwender was het vooruitzicht dat men hem wel eens voor regressief, ja zelfs voor rechts zou kunnen verslijten. Schat dacht zijn lasteraars vóór te zijn: 'Het naoorlogse componeren (...) heeft (...) de symfonie taboe verklaard, volgens het simpele schema: symfonie = establishment = rechts.' Maar zo makkelijk maak je je er niet van af. Als deze vulgaire ridiculisering van de esthetica der seriëlen en postseriëlen, van wie Schat er ooit een was, niet het onthullende resultaat van projectie is, is zij een simpele verdachtmaking, een rechtse verdachtmaking.

In welke opzichten is de Symfonie nr. 1 op. 27 niet 'zomaar' een symfonie? In de eerste plaats is het, ondanks Schats bewering van het tegendeel, de symfonie van een bekeerling die zijn muzikale verleden - geworteld maar nooit gestagneerd in het serialisme - als één groot misverstand beschouwt: monsters, gebaard door de droom van de rede; die in zijn *Credo* uit 1977 - variatie op de herkenningsmelodie der pompeusheid - terecht stelde dat 'de opgaven die de muzikale voorhoede zich in de vijftiger en zestiger jaren stelde wezenlijk verschillen van wat in de zeventiger jaren aan de orde is', maar die in zijn streven naar vernieuwing, in casu 'de opheldering van het oude', het kind van de seriële en postseriële componisten met het badwater weggooide.

In de tweede plaats is het de symfonie van een componist wiens nieuwe constructivisme, afgestemd op een 'coherente en goed-klinkende atonicaliteit', niets minder dan 'de sleutel tot de vernieuwing' pretendeert te zijn. En ten slotte

is het de symfonie van klank geworden leuzen, de ronkende retoriek van de toonkunstenaar die op de bidstoel van de goede smaak eeuwenoude formules intoneert.

‘Mijn ideaal is Beethoven’, vertrouwt Schat zijn bewonderaar Reichenfeld toe. ‘Hij is mijn held. Altijd al geweest. Ik hoop nog eens zijn pink te mogen vasthouden: als een heel klein jongetje, de pink van die grote reus.’

‘Sonate, variatie en rondo - bij uitstek de vormen van Beethoven’, zegt hij in zijn programmatoelichting over de door hem ontleende vormen. (Zwart, bij uitstek de kleur van negers.)

Zomaar, dit alles. Zonder precisering, zonder distantie en zonder ironie.

Een advertentie van Phonogram. De ware aard is hier cliché geworden. Formules met de zwierigheid van kanselpoëzie, die geen functie hebben dan de stilte te verbazen. De ‘Abonnementenmeester’ (die, zo schreef Schat vier jaar geleden, de orkesten ‘ten gerieve van een select publiek’ slechts ‘pak weg tot Debussy’ laat gaan...) zal van gerijpt inzicht spreken.

Veel geleerd en wijs geworden, klinkt het in deze symfonie. De muziekdokter Schat heeft de vinger aan de pols van de tijd gelegd. ‘Tijden van verwarring en onrust’, luidt zijn diagnose, precies zoals zij al tweeduizend jaar luidt. En wat betekent dat? Dat betekent dat het de tijd is waarin ‘de immer weerkerende uitdaging van het classicisme (...) weer virulent’ wordt, ‘de vuurtorenfunctie van het classicisme’. Dus als therapie, een symfonie, want ‘de klassieke Weense symfonie [is] de hoogste uitdaging aan het bouwkundig vermogen van een componist. Iedere tijd zal hierop een antwoord dienen te vinden.’

Voor minder doen we het niet. Wij zijn gedoemd. Zo niet om eeuwig de hete adem van De Gigant in onze nek te

voelen, dan toch om tot het einde te steunen onder de gesel van de galm.

Posjlost, zegt Nabokov over het Russisch voor Schat-achtig ('schattig', 'schaterlijk'), is extra machtig en gemeen wanneer de onechtheid er niet duimendik bovenop ligt en wanneer de waarden die het nabootst terecht of ten onrechte worden geacht te behoren tot het hoogste niveau van kunst, denken of gevoel.

Zo is de Symfonie nr. 1 op. 27 slechts nabootsing van de verhevenheid van het genre. Zij verhoudt zich tot een echte symfonie als fotobehang tot een muur van echte baksteen. Zij is zelden expressief, maar wel een onophoudelijke proclamatie van expressiviteit. De symfonie is op zijn best Matthijs Vermeulen op zijn slechtst.

Misschien moet de luisteraar zich er voor de veiligheid toe beperken de beroering in zijn hersenpan terug te brengen tot structurele zwakheden in het gehoorde: een gebrekkig harmonisch ritme, een tekort aan thematische differentiatie en dynamische stuwkracht, stijve melodieën, een schematische, vaak troebele instrumentatie, een vorm die zich niet ontvouwt maar wordt afgewikkeld, en een onevenwichtige, door niets gemotiveerde proportionering (deel 1 achttien minuten, deel 2 twaalf, deel 3 drie en deel 4 zeven minuten). De wetmatigheden die Schat voor zijn muziek heeft geconstrueerd en de vormprincipes die de tijdgeest hem heeft ingefluisterd zijn met de componist op de loop gegaan, met als resultaat een schools werkstuk van wat tot voor kort een van onze minst schoolse componisten was.

Zo maar een plichtmatige symfonie was zomaar een plichtmatige symfonie geweest. Maar het is niet zomaar een symfonie. Schat heeft er, niet in de laatste plaats door ooit meesterlijke stukken als *Anathema, Thema, To You* en *Canto General* te hebben gecomponeerd, alles aan gedaan

om het dat vooral níet te laten zijn. De retoriek van het belijden in de opera *Houdini* heeft in de symfonie plaats gemaakt voor het belijden van retoriek. Wordt het precies negen jaar na de Notenkrakers-actie opnieuw tijd om zich met fluitjes en toetertjes naar het Concertgebouw te begeven?

(1978)

Niemandsland

Een memento mori voor de Romantiek

Liszt-monografieën kunnen op zijn minst in drie categorieën verdeeld worden. De eerste categorie bestaat uit negentiende-eeuwse en 'negentiende-eeuwse' *vies romancées*, kleverig van heldenverering en legendevorming, hagiografieën waarin elke mededeling, elk feit ondergeschikt is gemaakt aan de zowel gepostuleerde als te bewijzen volmaaktheid van het genie. Om over Liszt wijzer te worden hebben we daar dus niets aan.

De tweede categorie vormt een reactie op de eerste, maar zo extreem dat zij van het negentiende-eeuwse beeld van Liszt noch van Liszt zelf iets heel laat. Een voorbeeld is de biografie van Ernest Newman, waarover Sacheverell Sitwell, weer een andere biograaf, opmerkte dat zij geschreven is met de 'koppige volharding, passend bij de politieagent die zich om een hoek verstopt teneinde een kruimeldief met zijn hand in de kassa te betrappen'. 'Het interessante van Newmans boek is dat het begint als een aanklacht tegen de negentiende-eeuwse biografische methode en eindigt als een aanklacht tegen Liszt zelf.' Aan deze categorie hebben we dus ook niet veel.

De derde categorie is nog het bruikbaarst. Sitwells biografie uit 1955 hoort hier misschien nog niet echt bij, wel zijn karakterstudie in de verzameling essays *Franz Liszt, the man and his music* (1970): Sitwells bewondering is bewondering met reserve, zijn liefde liefde-ondanks; de gedateerde, oninteressante of verwerpelijke Liszt gunt hij de eer van zijn aanstekelijke ironie.

Uitgebalanceerde opvattingen over Liszt zijn nog geen gemeengoed. Het is ook bijna ondoenlijk een uitgebalanceerde opvatting te hebben over een uit zevenhonderd-

zoveel composities en arrangementen bestaand oeuvre. Het meest gangbare beeld van deze ‘geniale hansworst’ (Heine) is nog het eenzijdige beeld van de pop-ster avant-la-lettre uit Ken Russells film *Lisztomania*, een held naar wie bonbons worden genoemd; wiens beeltenis op handschoenen prijkt; en die op het toppunt van zijn roem in een met zes schimmels bespannen koets, begeleid door een escorte van dertig rijtuigen en omringd door duizenden en nog eens duizenden een triomftocht door Berlijn maakt. Met de bravoure en de show van Paganini en de exquise verfijning van Chopin (het laatste in meer select gezelschap) bouwde hij *acts* op die zijn publiek, vooral de dames, tot hysterie en waanzin brachten. Meisjes probeerden zijn handschoenen of een gebroken snaar te bemachtigen; dames gooiden juwelen naar het podium; gravinnen vochten als kat en hond om 's meesters snuifdoos; en een *groupie* koesterde tot op de dag van haar dood een nog net aan de asemmer ontrukte sigarepeuk van de rokkenjager aan haar borst. Een in Liszthysterie gespecialiseerde dokter gewaagde van theatrale hysterie, van magnetisme, galvanisme en elektriciteit, van besmetting in een benauwde zaal, gevuld met ontelbare waskaarsjes en een paar honderd geparfumeerde en zwetende mensen. De muziek die dit beeld completeert is de muziek van een componist die, aldus Chopin, ‘nergens met zijn vingers van af kan blijven’, die alles op zijn lessenaar à I'improviste verlisztte of epateerde met transcripties (vertalingen uit bij voorbeeld het orkest naar de piano) en parafrasen (composities over composities, bij voorbeeld over *Don Giovanni, Isoldens Liebestod* uit *Tristan*, of de ouverture *Tannhäuser*).

Op grond van dit beeld kan men Liszt slechts rigoureus verwerpen en met het badwater het kind weggooien, ofwel volledig aanvaarden en dus vooral badwater bewonderen. Het is kennelijk onmogelijk de uitersten waartussen

Liszts muziek zich beweegt onder één kritische noemer te brengen. *De* Schubert, *de* Wagner of *de* Ravel zijn nog toelaatbare abstracties, *de* Liszt is onzin. Zelfs in zijn arrangementen stuit men op verrassend originele koloristische en compositorische vondsten, hetgeen betekent dat er ook geniale smakeloosheid bestaat. Liszt is veel meer dan virtuositeit om der wille van de virtuositeit. Hoeveel van zijn muziek exploreerde niet, openhartig of bedekt, ongehoord muzikaal terrein? Vergelijk alleen al *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* met Ravels *Jeux d'eau* en Debussy's *L'Isle joyeuse*. Enkele van zijn oorspronkelijkste werken behoren al lang weer tot het bekende repertoire (*Sonate in b, Eerste Mefisto-wals*), een ander deel werd vooral door een pianist als Alfred Brendel gerehabiliteerd.

Maar er is één Liszt die tot nog toe bijna uitsluitend gespecialiseerde belangstelling heeft gewekt: het is de componist die zich al ruim dertig jaar als pianist uit het openbare muziekleven had teruggetrokken; die alleen nog liefdadigheidsconcerten gaf, talentvolle pianisten kosteloos onderwees; die, ook als reactie op kritieken en intriges, bevriende musici schriftelijk verzocht geen werk van hem op het programma te zetten, en die zijn eigen muziek alleen nog speelde als het onvermijdelijk was. Op het eind van zijn leven had hij daar meer reden voor dan ooit: hij componeerde stukken waarin Wagner ‘keimenden Wahnsinn’ bespeurde en die zijn discipel Hans von Bülow naar het Brahms-kamp deden overlopen. Het zijn stukken waarvan zelfs Sitwell nog kon zeggen dat ‘ze als zodanig onvoldoende zijn om een publiek te boeien, al was het alleen maar om hun experimentele vorm, en die, omdat ze meer een zoeken dan een vinden zijn, de bravoure en eloquentie missen die van hem verwacht wordt’. Van de man die, niet alleen in zijn uiterlijk gedrag, maar ook in de uiterlijkheden van

veel van zijn composities het cliché van de romantische kunstenaar had belichaamd, was alleen de legende over. Van de negentiende-eeuwse romantiek, die hij zelf had helpen maken, zag hij het einde langzaam maar onherroepelijk naderen. Dit is hoorbaar in stukken waarmee Liszt naar eigen zeggen ambieerde ‘een speer in het eindeloze rijk van de toekomst te werpen’ en die tegenwoordig door historici gewaardeerd worden als een anticipatie op de twintigste-eeuwse muziek: het impressionisme van *Nuages gris*, het Bartókse van de *Csárdás macabre*, de pan-chromatiek van de *Faust-symfonie* (1857, niet eens een laat werk), de majeur/mineur-akkoorden van de *Csárdás obstiné*.

Maar een dergelijke herwaardering is eenzijdig. Want wat betekent die anticipatie? Betekent het nu eens de ontbinding van de tonaliteit, dan weer de beperking van het muzikale materiaal, een derde keer de aforistische vorm en een vierde keer de onopgesmuktheid van de structuur? Of betekent het veeleer, zoals in ‘Trauer-Vorspiel und Marsch’ uit *Années de pélerinage III* de combinatie van deze vier anachronismen? En wàt wordt er eigenlijk geanticipeerd? De ‘gerichtheid op de “materiële kant” van een compositie’, zoals een Liszt-commentator het noemt, anders gezegd: het twintigste-eeuwse constructivisme, of het einde van de Wagneriaanse traditie?

Liszt durfde als een der eersten te laten horen dat in het systeem van de functionele tonaliteit, het bindende en vormgevende principe van de klassieke en romantische muziek, de kiem van haar eigen ondergang ligt besloten. Zijn laatste werken gaan voor een belangrijk deel over de ontbinding van dat principe: in *Unstern* worden toonsoorten nog wel gesuggereerd maar niet bevestigd, en in de tweede helft van *Sospiri*! - dat op het eerste gehoor klinkt als de zoveelste bijdrage aan het genre *Träumerei* - hebben

geraffineerde sequensen plaats gemaakt voor houterig aaneengeregen herhalingen, steeds een halve toon hoger, een procédé dat later in *Unstern* nog een spookachtige toepassing vindt. Wat geanticipeerd wordt is, concreet, nieuw toonmateriaal, nieuwe akkoorden, nieuwe toonladders en een eigensoortig maar zeer beperkt gebruik ervan; de nieuwe grammatica is nog flinterdun. Liszt werkte met vooralsnog dakloze klanken en principes die pas bij componisten als Debussy en Schönberg hun definitieve bestemming zouden vinden. Het nieuwe materiaal heeft weliswaar zijn wortels in de tonaliteit van de romantiek, maar die wortels zijn afgestorven. De muziek die Liszt aan het eind van zijn leven componeerde is ontheemde muziek. Zij is tegelijkertijd consequentie van de negentiende-eeuwse romantiek en voorbode van de twintigste-eeuwse muziek.

Het besef daarvan klinkt door in de 'prosodie' van sommige pianomuziek, die dikwijls uit weinig meer bestaat dan flarden, brokstukken, langdurige eenstemmigheid, herhalingen, statische ritmen. De muziek aarzelt. Het lijkt de aarzeling van een componist die de vaste muzikale grond onder zijn voeten verruilt voor een onbekend niemandsland. Die ruil lukt maar zelden helemaal, en precies daarin schuilt de kracht van de muziek: de wrijving tussen, aan de ene kant, clichés die van hun context zijn losgezongen - letterlijk losgeslagen formules -, en aan de andere kant nieuwe klanken en een nieuwe manier van formuleren. In zijn beste ogenblikken componeert Liszt iets wat tegelijk muzikale zonsonder- en zonsopgang is.

Trage treurzangen zijn het dikwijls, naar binnen gekeerd, excentriek maar onopzettelijk. Muziek van de ouderdom en de dood. De dood van zijn schoonzoon, bij voorbeeld, van Wagner.

In november 1882, enkele maanden nadat Liszt in Bayreuth de première (en daarna nog vier voorstellingen) van

Wagners laatste opera, *Parsifal*, heeft bijgewoond, bezoekt hij Wagner in Venetië. Deze resideert er in een van de mooiste huizen van Europa, het Palazzo Vendramin. De kamer die Liszt krijgt toegewezen kijkt uit op het Canal Grande. Op het water is het een bedrijvig komen en gaan van bootjes. Ook de doden worden, per gondel, over het water vervoerd. Liszt ziet zo'n doodsgondel voorbijvaren. De aanblik van het met zwarte lappen bedekte vaartuig maakt kennelijk indruk, want ter plekke begint hij aan een merkwaardig pianostuk: *La lugubre gondola*.

Een maand nadat Liszt weer is afgereisd, overlijdt Wagner. Als Liszt het bericht ter ore komt antwoordt hij: 'Waarom niet?' Ongeloof?' Onverschilligheid? Drie weken eerder had hij *La lugubre gondola* voltooid. 'Alsof het een voorgevoel was', merkte hij er later over op. Maar het stuk was meer dan een getoonzet voorgevoel van de dood van Wagner. De muziek klinkt ook als een voorgevoel van de dood van een muzikaal tijdperk.

De vos weet vele zaken, maar de egel weet één, grote zaak. Archilochus' uitspraak kan in de negentiende-eeuwse muziek niet beter geïllustreerd worden dan door het componistenpaar Liszt-Wagner. Wagner, de egel; de componist met één, scherp omlijnd muzikaal ideaal waaraan hij alles ondergeschikt maakt. Liszt, de vos; de componist die op vele fronten tegelijk actief is; die onvermoeibaar nieuwe ervaringen najaagt en niet bang is om inconsequent te zijn; een componist die zich meet met alle muziek die hij op zijn weg ontmoet; die zich van het ene avontuur in het andere stort; die het ene moment zonder blikken of blozen een cliché of goedkoop effect noteert, om het volgende moment, bijna achteloos, onbewust, een muzikale goudmijn aan te boren, en vervolgens de exploitatie daarvan aan een ander over te laten. Aan Wagner bij voorbeeld.

Sommige van Wagners vernieuwingen, zoals de roemruchte *Tristan*-chromatiek, liggen in de kiem al besloten in composities die Liszt tien, twintig jaar eerder had geschreven. Wagner vertrouwde zijn vrouw Cosima toe dat hij veel uit de symfonische gedichten van zijn schoonvader had 'gestolen', en aan Hans van Bülow schreef hij dat zijn harmonische taal anders was geworden vanaf het ogenblik waarop hij Liszts muziek had leren kennen.

Als de late Liszt een memento mori voor de romantiek is, dan nergens zo expliciet als in *Richard Wagner - Venezia* (1883). Het stuk is de muzikale weerslag van het verlies van een vriend zonder wie Liszt anders gecomponeerd zou hebben; maar ook van een vriend die zèlf andere muziek had gemaakt als Liszt er niet was geweest. Een ostinate figuur verheft zich vanuit de bas in steeds hogere regionen en culmineert via chromatisch opklimmende akkoorden in een oeverloze reeks kale, koude, lege fanfares. Het is alsof de naald in de groef blijft steken en alleen het volume en de toonhoogte zo nu en dan worden bijgesteld. Een bevroren fontein, - deze muziek smeekt nu eenmaal om een metafoor; zij is programmamuziek in haar rudimentairste en tegelijk minst platvloerse vorm.

Richard Wagner - Venezia is niet het enige late werk dat de idee van 'gerichtheid op de "materiële" kant' van het componeren logenstraft. Als Liszt ons in zijn late pianowerken het failliet van de programmamuziek toont, dan bedient hij zich daartoe van de middelen van diezelfde programmamuziek. In een brief aan zijn uitgever schreef hij in 1880: 'Je mehr man die Programm-Musik beanstandet und verunglimpft, desto mehr liegt es mir ob, sie aufrecht zu halten. Die schönsten Siegesfahnen bleiben stets die von Kugel des Feindes durchlöcherten!' In zijn late werken is het Liszt zelf die zijn overwinningsvlag aan flarden schiet.

Liszts late muziek kwam te vroeg voor de oren van de negentiende eeuw. ‘Verval van muzikale krachten’, constateerde de ene biograaf. ‘Mag men naar zoiets luisteren?’ vroeg de andere zich af. ‘Ontkiemende krankzinnigheid’, oordeelde Wagner.

Liszt stierf in 1886, drie jaar na Wagner, in een pension in Bayreuth. Zijn dood stond in het teken van zijn schoonzoon.

Tijdens het stervensuur schijnt uit een naburig huis Liszts eigen bewerking van *Isoldens Liebestod* geklonken te hebben.

Zijn laatste woord was *Tristan*.

Aan het hoofdeinde van zijn bed stond een buste van de componist van *Tristan*.

En tijdens de uitvaartplechtigheid improviseerde organist-componist Anton Bruckner op motieven uit *Parsifal*.

Het kapelletje waarin Liszt op het kerkhof van Bayreuth begraven ligt is gebouwd naar een ontwerp van Siegfried, de zoon van Wagner.

Misschien meer het idee van muziek, dan echte muziek, is er ooit gezegd van de muziek die Liszt op zijn oude dag componeerde. Liszt nam deze muziek van de dood mee het graf in. Daar zou zij een halve eeuw, of zelfs langer, onuitgegeven en ongespeeld blijven liggen.

(1979, 1982)

Een onzichtbare leider

‘Ferruccio Busoni's heengaan heeft bij ons weinig of geen indruk gemaakt. Dat behoeft niet te verwonderen; men heeft hem bij ons weinig gekend en indrukken van bewonderenswaardige reproducties vervagen betrekkelijk snel, vooral in onzen tijd. En nagenoeg alleen als pianist werd hij in ons land bewonderd, en dat reeds twintig en meer jaar geleden. Geen wonder, dat de naam voor de meesten onzer slechts een klank, zij het dan ook een schitterende klank, was.’

Zo stond het, als een van de schaarse sporen die de pianist-componist Busoni in het Nederlandse muziekleven heeft nagelaten, te lezen in het muziektijdschrift *Caecilia*, jaargang 89, 1925. In de halve eeuw die daarop volgde is de naam Busoni zelfs minder dan een klank geweest. Zijn naam ontbrak in geen enkel boek over twintigste-eeuwse muziek; elke behoorlijke muziekbibliotheek bevatte minstens drie biografieën van hem; zijn *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, een in 1906 geschreven programma voor de nieuwe muziek, werd regelmatig herdrukt en regelmatig geciteerd; zijn composities waren in gedrukte vorm toegankelijk, maar gespeeld werd hij niet of nauwelijks. Pas de laatste jaren is daar enige verandering in gekomen, niet veel, maar misschien hoeft dat ook niet.

De herdenker in het tijdschrift *Caecilia* was de Nederlandse componist Jan van Gilse. Van Gilse had Busoni in de winter van 1902-1903 leren kennen en had zich ‘gaarne [laten] opnemen in den kring van jonge kunstenaars en bewonderaars, die hij tot zich getrokken had en die hij gaarne om zich zag in zijn gastvrij huis. Dit laatste was hem een sterke levensbehoefte.’

Busoni, op dat moment zesendertig jaar oud, stond ‘op de volle middaghoogte van zijn pianistenroem’ en lag als gevolg van zijn vrijmoedige Bach-bewerkingen en zijn niet minder vrijmoedige interpretaties van de klassieken ‘met nagenoeg de geheele Berlijnsche kritiek overhoop’. Berlijn was de stad waar hij zich acht jaar eerder had gevestigd en waar hij, met onderbreking van de Eerste Wereldoorlog, tot zijn dood in 1924 bleef wonen. Met Italië, zijn geboorteland, zou hij de rest van zijn leven een gecompliceerde haat-liefdeverhouding, met zijn tweede vaderland, Duitsland, een al even gecompliceerde liefde-haatverhouding onderhouden.

Was Busoni omstreeks de eeuwwisseling door een noodlottig treinongeluk aan zijn eind gekomen (het had gekund, als pianist doorkruiste hij heel Europa), dan zou hij betrekkelijk onopvallend de geschiedenis zijn in gegaan als de componist van een aantal stukken die voor het merendeel door Brahms al eens beter waren gemaakt, en als pianistbewerker in de traditie van Liszt. Niet dat hij als pianist onopvallend was, integendeel, hij werd de beste van zijn tijd genoemd en uit de beschrijving van zijn spel (eigengereid maar gereserveerd, verstandelijk, aristocratisch) spreekt een houding die meer de indruk van twintigste- dan van negentiende-eeuws maakt. Maar het lot van de uitvoerende kunstenaar uit het prefonografische tijdvak is nu eenmaal hard: geen enkele beschrijving, hoe bloemrijk ook, kan uitgeklonken klanken weer tot leven wekken.

Pas in de tijd waarover Van Gilse later schreef, legde Busoni het fundament voor zijn historische reputatie als ‘een van de stoutmoedigste, eenzelvigste, meest rusteloze avonturiers in de muziek, wiens verheven idealisme geen enkel compromis omwille van het succes toestond’. Zo formuleert de muziekhistoricus Austin het en zo hebben velen voor en na hem het geformuleerd. Het is een be-

schrijving die de herinnering aan een andere pianist-componist oproept: Liszt. Niet alleen is Busoni als pianist-bewerker de voltooier van de traditie van Liszt, ook nam hij Liszts rol als pleitbezorger van het nieuwe en propagandist van het onbekende over. Toen hij in 1914 een geheel aan Bach gewijd recital speelde, deed hij iets dat nog nooit eerder een pianist in Berlijn had gedaan. Toen hij in 1911 in een serie van zes concerten zesenveertig stukken van Liszt programmeerde, maakte hij zich sterk voor een componist die uitsluitend nog gekend - en veracht - werd als de auteur van één doodgespeelde *Liebestraum* en een handvol tot op de draad versleten *Hongaarse rapsodieën*. En toen hij tussen 1903 en 1909, financieel op eigen risico, twaalf concerten organiseerde met muziek van moderne, bijna uitsluitend niet-Duitse componisten (onder andere *Saul en David* van de Nederlander Johan Wagenaar), kon hij bij voorbaat rekenen op krachtige tegenstand van de chauvinistische Berlijnse muziekpers. Het is een ironische constatering dat de Duitsers die hij wèl programmeerde (zoals een zekere Herman Behr en ene Hugo Kaun) uitsluitend in het register van zijn biografie nog een verborgen bestaan leiden.

Maar wat maakt Busoni tot de pionier waarvoor hij bij alle serieuze musici doorgaat? Het is moeilijk te zeggen, moeilijker dan van enige andere twintigste-eeuwse componist. Niet voor niets noemde Kurt Weill, zijn bekendste leerling, hem ‘de onzichtbare leider in het Europese muziekleven’. Busoni's biografie - vooral zoals deze in 1933 door Edward Dent te boek is gesteld - is fascinerend maar raadselachtig.

Beperkt men zich tot de feiten, dan is zijn leven niet veel opwindender dan dat van de meeste klavierleeuwen. Pas wanneer de wijze waarop de muzikale *Umwelt* op hem reageerde in het geding wordt gebracht, doemt langzaam

uit een mist van begeesterde vaagheden het beeld op van iemand die de som van zijn effecten genoemd moet worden, compleet met de ‘mythische glans’ waarvan H.H. Stuckenschmidt in zijn biografie spreekt. Kurt Weill noemde Busoni niet alleen de onzichtbare leider, hij ging nog een stap verder: ‘Als Busoni ons niet zijn composities en geschriften had nagelaten, niet zijn Bach-editie en de herinnering aan zijn onvergetelijk pianospel, dan zou alleen al zijn persoonlijke uitstraling op komende generaties van invloed zijn.’ Het woord goeroe zou hier op zijn plaats zijn, als het niet aan de kant van de discipelen futloze hondetrouw suggereerde. Hondetrouw eiste Busoni alleen van de talloze dames die geroerd (maar onaangeroerd) aan zijn voeten lagen, maar met vrouwen wenste hij dan ook geen intellectuele discussie te voeren.

De geschriften waarvan Weill sprak, worden nog steeds gelezen, althans de *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*; van Busoni's verzamelde opstellen, *Von der Einheit der Musik*, is bij mijn weten sinds de Engelse vertaling uit 1957 geen heruitgave meer verschenen. De twee boeken te zamen vormen het materiaal op grond waarvan Busoni beurtelings tot ‘een geniaal theoreticus’ (Alfred Brendel), ‘de eigenlijke theoreticus van de nieuwe muziek’ (Helmut Kirchmeyer) en een ‘profeet’ (Stuckenschmidt en vele anderen) is uitgeroepen. Maar zijn deze epitheta niet te veel van het goede? Voor een theoreticus zijn de geschriften te programmatisch, te onsystematisch en te polemisch, voor een profeet zijn ze te vrijblijvend. Bovendien zijn de enige echt waardevolle profetieën in de kunst profetische kunstwerken, en niet profetische beschrijvingen van kunstwerken. Als het waar was geweest dat, zoals wel is beweerd, Busoni's programma van een ‘Junge Klassizität’ (1920) de voorspelling van Stravinsky's neoclassicisme bevatte (*Pulcinella*, 1919-1920), wat dan nog?

Noch de afwezigheid van profetie en samenhangende theorie, noch de aanwezigheid van allerlei onjuistheden, contradicties en verkeerde vooronderstellingen doet afbreuk aan de historische betekenis van Busoni's esthetische aforismen. De *Entwurf* is een bevlogen programma, en een bijzonder programma, want het kent geen voorschriften. Het is vooral een polemiek: tegen muzikale wetten en wetgevers, tegen de schriftgeleerden van de kunst, tegen conventies en vooral tegen de onaantastbare waarden van de post-Wagneriaanse, Duitse romantiek: tegen programmamuziek, tegen het zogenaamde *musikalische*, tegen de 'apostelen van de Negende Symfonie', kortom, tegen alles wat bij voorbeeld een door-en-door Duitse componist als Hans Pfitzner heilig was. *Futuristengefahr*, waarschuwde Pfitzner in een tegenpamflet; *Freiheit*, riep Busoni. Want daar ging het om in de *Entwurf*. Het ging niet om waarheid, logica of historische juistheid maar om elan, hetzelfde elan waarmee Busoni zijn omgeving inspireerde.

Hoe Busoni, die zich in het openbaar steeds als een fervent maar aristocratisch gedistingeerd verdediger van het nieuwe opwierp, zich dat nieuwe precies voorstelde, weten we niet. Met de *praktijk* van de nieuwe muziek heeft hij zich in elk geval nauwelijks kunnen verenigen. Hij heeft als pianist in het openbaar nimmer één noot van Debussy, Ravel, Bartók, Skrjabin, Schönberg of Berg gespeeld; privé uitte hij, vooral na de Eerste Wereldoorlog, dikwijls vernietigende kritiek aan het adres van de componerende nieuwlichters; de muziek van Franz von Suppé achtte hij van hoger niveau dan alle muziekbijlagen van het avantgardetijdschrift *Anbruch*; van het 'neo-expressionisme' trof hem vooral de 'hysterie'; en een concert met werken van Schönberg gaf hem de vraag in of 'het sentimentalisme een wedergeboorte' tegemoetging. De enige nieuwe muziek die hem tot tranen toe bewoog, was Stravinsky's

L'histoire du soldat. Herkende hij daarin zijn ideaal van een ‘Jonge Classiciteit’: het ideaal van een muziek die alleen muziek is en ‘niets anders’, het ideaal van ‘het definitieve afscheid van het thematische’, het ideaal van ‘de weg naar de objectiviteit’, het ideaal van een ‘absolute muziek’?

Busoni's idealen waren moderner dan zijn muziek. De schrijver Jakob Wasserman heeft in zijn *In Memoriam Ferruccio Busoni* de positie van Busoni exact gesitueerd: ‘End-Phänomen einer Epoche; Anfangsgestalt einer neuen’. Als schrijver en katalysator was Busoni vooral het laatste, als componist vooral het eerste. In zijn beste stukken balanceert hij virtuoos, soms zelfs adembenemend op het breukvlak van twee tijdperken: in de *Berceuse élégiaque* bij voorbeeld, in de *Tweede sonatine* en misschien (maar hier kan ik alleen op de partituur afgaan) in de *Nocturne symphonique*.

Busoni is in zijn muziek niet alleen negentiende-eeuwser maar ook Duitser gebleven dan in zijn opvattingen. In geschrifte schimpte hij onbekommerd op Duitse ‘diepzinnigheid’, Duitse ‘burgerlijkheid’ en op Duitse ‘sentimentaliteit’. In zijn opera *Arlecchino* (1916) maakt Harlekijn een oude man bang met de mededeling dat de barbaren zijn binnengevallen, ‘de, barbaren - de natie van muziek en filosofie’.

Misschien was Busoni nog feller anti-Duits geweest als hij had kunnen voorzien wat er niet lang na zijn dood over hem werd geschreven. Ter gelegenheid van zijn tiende sterfdag maakte het tijdschrift *Die Musik* de balans nog eens op. Niet de balans van zijn kunst maar de balans van zijn bloed: ‘gemengd bloed’. En dat gemengde bloed was de oorzaak van een ‘onrust, die hem verhinderde één plaats te vinden die met zijn wezen samenviel’. Bovendien was hij een individualist, ‘niet de top, de kronende samenvatting van de krachten van een volksgemeenschap (gebaseerd op het bloed), die daarin een spiegel van zijn hogere ik heeft,

zoals de opvatting van de kunstenaar tegenwoordig luidt.' Het is duidelijk dat *Die Musik* in 1934 al geen muziektijdschrift meer was maar een *Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde*. De auteur van het herdenkingsartikel, Herbert Gerigk, zou enkele jaren later furore maken als een van de samenstellers van het *Lexikon der Juden in der Musik*.

De muziekpolitieke denunciatie van Busoni was geen op zich zelf staand geval. 'Adolf Hitler en Alfred Rosenberg', aldus Gerigk in een giftig, van bloed, ras en jood doorspekt antwoord op een verweerschrift van Busoni's zoon Benvenuto, 'hebben immers voor een fundamentele omslag van ons cultureel-artistieke wereldbeeld gezorgd', en van deze omslag, 'die zich bijna met de ontdekking van Copernicus laat vergelijken', waren bijna alle *Neutöner* het slachtoffer. Wat Gerigks herdenkingsartikel interessant maakt is de passage waarin de oude controverse Busoni-Pfitzner wordt opgerakeld. Gerigk herinnert aan het protest dat Busoni's *Entwurf* eertijds aan Pfitzner ontlokte en stelt vast dat de tegenargumenten die Pfitzner in stelling bracht 'het niveau van ons huidige denken dicht benaderen'. De conclusie is onvermijdelijk: 'De toentertijd volledig inactuele Pfitzner is hiermee in wezen hoogst actueel, terwijl de tijd Busoni doet vergeten.' Ook de zoon van Busoni krijgt het nog eens ingewreven. Pfitzner, zo wordt hem te verstaan gegeven, is 'de meest Duitse musicus van het heden' en zijn tegen Busoni gerichte pamflet *Futuristengefahr* is 'een geschrift dat van het begin tot het einde in de geest van het Derde Rijk is geschreven'.

Natuurlijk zegt zo'n kwalificatie niet alles, de kunst wordt wel vaker misbruikt. Zelfs de brave Bruckner zou ooit als borstbeeld rusten op een met adelaar en hakenkruis versierde sokkel. Bruckner kon het niet helpen, Pfitzner wel. Als overtuigd nationalist, vreemdelingenhater in het algemeen en antisemiet in het bijzonder heeft hij er alles aan

gedaan om zich de rang van staatscomponist te verwerven. Een enkeling moet zich nog de concerten herinneren die hij in 1941 op uitnodiging van Seyss-Inquart hier te lande heeft gegeven. Dit alles maakt zijn *Futuristengefahr* nog niet tot een nazistisch geschrift, maar de combinatie van de carrière van de auteur met de reactionaire gezindheid waarvan alleen al de titel van het pamflet getuigt, moet toch elke lust benemen zich aan de inhoud ervan te laven.

Bestaat die lust dan? Is de controverse Busoni-Pfitzner dan nog niet definitief bijgezet in de voetnoten van de muziekgeschiedenis? ‘Ist der Streit heute noch aktuell?’

Voor mij ligt een van de weinige muziekhistorische artikelen die er de laatste jaren over Busoni zijn verschenen. Het staat in het strikt wetenschappelijke, *gründlich* Duitse tijdschrift *Die Musikforschung*, jaargang 1972, dus volgens wetenschappelijke maatstaven zeer recent. Het is geschreven door J.P. Vogel en het heet ‘De “progressieve” theoreticus en de “conservatieve” componist’. Aan de leestekens herkent men de gezindheid.

Het artikel van Vogel bestaat uit drie delen. In het eerste deel geeft de auteur een korte samenvatting van Busoni's *Entwurf* en in het tweede deel laat hij Pfitzner aan het woord, in het bijzonder diens reacties op ‘een reeks - met permissie - tamelijke dommigheden’. Het meest opvallend aan deze resumés is dat er niets in is terug te vinden van de historische situatie vanwaaruit zowel Busoni's boekje als Pfitzners pamflet begrepen moet worden en niets van de geest waarvan de beide geschriften doortrokken zijn. De reden daarvan wordt in deel drie duidelijk, want deel drie is de afrekening. Het is fout gegaan met de muziek, vindt Vogel, en het is precies daar fout gegaan waar Busoni de toekomst van de muziek zag. ‘Het begon ermee dat de orthodoxe dodecafonische methode het tonicale systeem absoluut uitschakelde, ja, zelfs toevallige constellaties van

tonicale elementen (bij voorbeeld drieklanken) verbood. (...) De progressie leidt tot de elitaire l'art pour l'art, waarin alle algemene geldigheid verloren gaat.' Hadden we maar naar Pfitzner geluisterd: 'De ideologisering van het compositieproces, zelfs van de spontaniteit, heeft hij voorspeld.' Maar helaas, 'noch door Pfitzners interventie noch door de talrijke componisten wier scheppen van andere premissen uitging, kon deze ontwikkeling worden tegengehouden'. Toch is er nog een lichtpuntje: 'Nog steeds componeren belangrijke componisten - alle verdicten van Adorno ten spijt - op tonale, zij het niet altijd tonicale basis en nog steeds accepteert het publiek slechts die eigentijdse muziek waarin de "lebendige, hörende Vollzug" over technische *Verdinglichung* en *Entmächtigung* triomfeert.' (De onvertaalde termen zijn ontleend aan Adorno's 'verdicten'.)

Er zijn nog steeds Pfitzners. Ze zijn inmiddels zelfs tot de wetenschap doorgedrongen. Het probleem van de Pfitzners is niet dat ze ergens tégen zijn, het punt is dat zij altijd om de verkeerde reden ergens tegen zijn. En wie om de verkeerde reden ergens tegen is, is meestal ook om de verkeerde reden ergens vóór.

Busoni's programma is tot twee adagia terug te brengen. Het eerste: 'Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung.' Het tweede: 'Toujours recommencer.' Het kan nu, vele jaren later, geen opruiende taal meer worden genoemd. Maar het zijn niet de slechtste deviezen die een componist kan kiezen.

(1982)

Het geloof in het onvermijdelijke

‘Die Weners, die Oostenrijkers...’ verzuchtte de weduwe van Anton von Webern in een brief aan een jeugdvriend van de componist. De brief was gedateerd 10 februari 1947. Bijna twee jaar waren verlopen sinds de dood van haar man. De BBC had in het najaar van 1945 een herdenkingsprogramma uitgezonden, in New York was voor de gelegenheid een concert georganiseerd, München, Mainz, Heidelberg en Praag hadden althans overwogen om een partituur van de componist uit de kast te halen, maar in Wenen was nog steeds niets gebeurd. Want Wenen was en is, zoals bekend, de conservatiefste cultuurdraagster ter wereld. Haar muzikale zendingsdrift culmineert in de zorgvuldig gepoetste vitrines van Mölkerbastei 8 waar de deurknop die Beethoven heeft aangeraakt, het slot van de deur die Beethoven heeft aangeraakt en, niet te vergeten, het koperen plaatje van het slot van de deur die Beethoven heeft aangeraakt met elkaar wedijveren in cultuurhistorische superioriteit.

Tijdens het leven van Webern was de stad de componist nauwelijks gunstiger gezind geweest. Als leraar had Webern het nooit verder geschopt dan het Israëlitisch Blindeninstituut. Ook zijn doctorstitel, in 1906 verworven met de musicologische uitgave van Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* dl. 2, vermocht niet de poorten van enige hogere opleiding te openen. Als dirigent was hem niet de eer gegund ook maar één keer de Wiener Philharmoniker te dirigeren. En voor zover hij als componist enig gehoor vond, wist hij zich in het buitenland (vooral Engeland) meer gewaardeerd dan in de Donaustad.

Drie jaar na zijn dood werd Webern ontdekt, niet in

Wenen, maar tussen de puinhopen van Darmstadt in het Slot Kranichstein waar sinds 1946 jaarlijks de *Ferienkurse für neue Musik* plaatsvonden. Hij werd ontdekt zoals nog nooit een componist was ontdekt. De generatie van Boulez en Stockhausen zou hem inhalen als de vader van het naoorlogse componeren. Schönberg, Weberns leraar en grondlegger van de dodecafonie, zou daarentegen een paar jaar later dood verklaard worden. Alleen Webern heette erin geslaagd te zijn de consequenties uit Schönbergs compositorische principes te trekken, en alleen Webern had zich toegang weten te verschaffen tot een volmaakt nieuw muzikaal universum waarin zelfs de herinnering aan het oude was geëlimineerd. Dat was het universum van Weberns late werken waarin de strengste orde heerste en elke beweging aan één, alles regulerend principe was onderworpen. Waar Webern 'te kort schoot' (maar al wel de richting had aangegeven waarin de oplossing gezocht moest worden), werd hij gecorrigeerd. Met veel zou Webern het niet eens geweest zijn, maar met de idee die aan de uitbouw en de veralgemenisering van zijn techniek ten grondslag lag vermoedelijk wel.

'De wortel is in feite niets anders dan de steel, de steel niets anders dan het blad, het blad niets anders dan de bloem: variaties op hetzelfde idee.' Weberns esthetiek was geworteld in de idee van Goethes *Urpflanze*. Het ging erom binnen een compositie 'zoveel mogelijk relaties' aan te brengen. Goethes *Farbenlehre* noemt hij in een brief aan Alban Berg 'het subliemste boek aller tijden'; in het idee dat alle organische leven herleid kan worden tot één kiemcel ziet hij overeenkomst met het basisidee van de twaalftoontechniek. En het is waar: in Weberns strengste en kaalste stukken (Kwartet op. 22, Variaties op. 27) waant de luisteraar zich een regelmatige twaalfhoek in een spiegelpaleis, een driedimensionaal:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

om het Latijnse palindroom te citeren dat de componist in de schetsen van het Concert op. 24 noteerde.

De dodecafonische techniek waarvan Webern zich vanaf de Drei Volkstexte op. 17 bediende, kan opgevat worden als de rationalisering van een aanvankelijk intuïtief streven naar gelijkberechtiging van de twaalf tonen van het chromatisch totaal. De formulering van de techniek staat officieel op naam van Schönberg, maar vergelijkbare pogingen tot systematiseren van het totaal-chromatische componeren treffen we, onafhankelijk van Schönberg, onder andere bij de Russische avant-garde van de jaren tien aan, in Wenen bij de zeer middelmatige componist Josef Matthias Hauer ('Josef Matthias Hauer, de geestelijke vader en, ondanks vele navolgers, helaas nog steeds enige expert en vakman van de twaalftoonmuziek', luidde de tekst van de stempel waarmee de componist vanaf 1937 al zijn brieven voorzag) en bij Webern zelf. In de schetsen voor 'Mein weg geht jetzt vorüber' uit Fünf geistliche Lieder op. 15 noteerde de componist een twaalftoonreeks en haar permutaties: grondvorm, omkering, kreeft en kreeft van de omkering; Schönberg bevestigde later nadrukkelijk dat hij Webern nog niets had verklapt van zijn 'ontdekking'.

Voor Webern was de twaalftoontechniek een middel tot objectivering van een in de laat-romantiek geworteld, tot in het extreme doorgevoerd expressionisme. Bovendien bood de techniek de oplossing voor de bijna onoverkomelijke vormproblemen waarvoor de complexiteit van zijn muzikale taal hem stelde. Als Webern in een brief aan Schönberg over zijn 'kwartetstukken' (Bagatellen op. 9)

schrijft dat de ‘kortheid’ ervan hem ‘in verlegenheid brengt’, dan betekent dit dat Weberns aforistische periode, culminerend in het circa twintig seconden durende vierde deel van de Fünf Orchesterstücke op. 10, uit nood geboren is. De twaalftoontechniek voorzag in een oplossing voor het vormprobleem: ‘Toen we langzamerhand de tonaliteit opgaven, ontstond het idee: we willen niet herhalen, er moet voortdurend iets nieuws zijn! Het spreekt vanzelf dat dit niet werkt, want het vernietigt de verstaanbaarheid. In elk geval is het onmogelijk composities van enige omvang op deze wijze te vervaardigen. Pas na de formulering van de wet [de twaalftoontechniek] werd het weer mogelijk langere stukken te componeren.’ Voor Webern werd het componeren nu ‘steeds makkelijker’, voor minder getalenteerde en minder gewetensvolle componisten zouden later de twaalftoontechniek en de hieruit voortgekomen techniek van het integraal-seriële componeren soms de bedenkelijke functie van een volautomatische componeermachine krijgen die het componeren tot een artistieke vorm van delegeren reduceerde.

De strengheid waarmee Webern de implicaties van de twaalftoontechniek tot het uiterste beproefde resulteerde in iets dat tegelijk de uiterste consequentie van de laatromantiek èn de klankgeworden ontkenning ervan was. Wie *Anton von Webern. A chronicle of his life and work* van Moldenhauer leest gaat zich steeds meer afvragen of Webern zelf die ontkenning er wel in heeft gehoord; misschien *wilde* hij haar eenvoudigweg niet horen. Opvallend is de nadruk die Webern op de *noodzaak* van de vrije en gebonden (dat wil zeggen dodecafonische) atonaliteit legde. Een *historische* noodzaak. Deze overtuiging deelde hij met Schönberg (als hij haar al niet van hem overnam).

Schönberg is het ook die Webern, als deze een serie lezingen voorbereidt, op het hart drukt zijn analyses zo in

te richten dat zij, beginnend bij de Nederlandse School, en via ‘Bach voor contrapunt, Mozart voor muzikale zinsbouw en ook voor motiefbehandeling, Beethoven maar ook Bach voor doorwerking’ uitkomend bij ‘Brahms en mogelijk Mahler voor gevarieerde en zeer complexe procédés’ ‘de logische ontwikkeling van het twaalftoon-componeren [zouden] aantonen’. Alleen dank zij het geloof in deze ‘logische ontwikkeling’ kon bij Webern de naïeve overtuiging postvatten dat in de toekomst zelfs de postbode zijn melodieën zou fluiten. Zijn streven was erop gericht helder en begrijpelijk te zijn, zijn voornaamste zorg gold ‘*Faßlichkeit*’. Typerend voor zijn geloof in de vanzelfsprekendheid en de onvermijdelijkheid van zijn muzikale radicalisme is zijn eerste voltooide twaalftooncompositie: een *Kinderstück*. Waar menig naoorlogs componist zo'n stukje de titel *Intervals I* had meegegeven, schreef Webern ‘Lieblich’ boven zijn muziek. Wie zich de componist van de spaarzame tonen van de Pianovariaties op. 27 voorstelt als een koel berekenende geest, vergist zich. De pianist Peter Stadlen heeft beschreven hoe Webern hem weken achtereen, urenlang elke nuance in de interpretatie van op. 27 probeerde bij te brengen. ‘Terwijl hij zong en schreeuwde, met zijn armen zwaaide en met zijn voeten stampte in een poging om wat hij de betekenis van de muziek noemde duidelijk te maken, was ik verbaasd te zien dat hij die paar fragmentarische noten behandelde als ging het om cascades van geluid.’ Ook Otto Klemperer, die Webern vroeg hem op de piano zijn Symfonie op. 21 voor te spelen, sprak van een ‘hartstochtelijk’ musiceren waarbij elke noot ‘met een enorme intensiteit en fanatisme’ tot klinken werd gebracht.

De ascetische constructivist die latere generaties in Webern herkend hebben, was in werkelijkheid een componist die zich zelf vóór alles als de uitkomst van een lange, eer-

biedwaardige traditie beschouwde. Die traditie was die van de Duits-Oostenrijkse muziek want Webern was een cultureel chauvinist van het zuiverste water: als leraar was het er hem uitsluitend om te doen inzicht in de Duitse muziek te verschaffen, als componist achtte hij het evenals Schönberg zijn taak de hegemonie van de Duitse muziek veilig te stellen. De Webern die zijn studenten het symfonische gedicht *Im Sommerwind* (1904, voorafgaand aan zijn officiële op. 1) liet zien ten bewijze van zijn traditionele wortels had groot gelijk; de Webern die hamerde op de structurele analogie tussen het tweede deel van zijn Kwartet op. 22 en het scherzo uit Beethovens Sonate op. 14 no. 2 en bij het componeren van *Das Augenlicht* aan 'een cantate als Brahms' *Schicksalslied*' dacht, leek veeleer geleid te worden door de wens erbij te willen horen. De behoefte aan zelfrechtvaardiging uitte zich in fervente pogingen tot historiseren (en daardoor in feite onschadelijk maken) van een in essentie revolutionair denken.

In een toelichting op zijn George-liederen uit 1909, *Das Buch der hängenden Gärten*, verklaart Schönberg dat hij steeds de kracht en het vertrouwen miste om zijn ideaal van vorm en expressie te realiseren; dat hij *nu* echter breekt met elke beperking van een voorbije esthetiek en daarin aan een innerlijke dwang gehoorzaamt. Rosen interpreteert dit in zijn Schönberg-monografie als uitdrukking van 'de eigen onwil om te zwichten, gevoeligheid voor het gewicht van de bezwaren, en, gedeeltelijk, erkenning van de juistheid ervan'.

Hetzelfde geldt, denk ik, voor Webern, alleen het effect van dit besef verschilde. Want waar Schönberg zijn dubbelzinnigheid in een ambivalente muzikale stijl vertaalde, vervolgde Webern, zonder zijn radicale breuk met de traditie te erkennen, compromisloos de eenmaal ingeslagen weg.

Wie voor het eerst een Webern-biografie leest en daarvóór alleen met zijn muziek vertrouwd was, zal geneigd zijn te denken dat het boek over een heel andere componist gaat. Aan zijn muziek hoor je het niet af, maar Webern was in het dagelijks leven een tamelijk conventionele, onopvallende man met nogal traditionele opvattingen. Een precieze meneer, trots maar aardig en bescheiden, godsdienstig en met een sterke neiging tot mystiek. Het soort huisvader dat zijn slungelige zoon op de zondagse wandeling met een stok onder zijn jas laat lopen; het type natuurliefhebber dat menig negentiende-eeuws balladecomponist tot een verstilde melodie heeft geïnspireerd. Zelfs van het traditionele Webern-beeld - de componist die zijn leven lang aan een nog geen vier uur durend oeuvre schaafde en hierin het ideaal van absolute abstractie cultiveerde - blijft na lezing van Moldenhauers volumineuze biografie weinig over. Weberns 31 opusnummers blijken slechts een fragment van zijn totale oeuvre en wat die abstractie betreft: wie had ooit kunnen vermoeden dat de eerste schetsen voor het Kwartet op. 22 uit karakteristieken van muzikale ‘thema's’ bestaan in de trant van: ‘Koelte van de vroege lente (Anninger, eerste bloemen, sleutelbloemen, anemonen, wildemanskruid)’, ‘Dachstein, sneeuw en ijs, kristalheldere lucht’, ‘De kinderen op het ijs en in de sneeuw’ en ‘Uitzicht op het hoogste gebied’?

Het voorbeeld is er een uit vele, want Moldenhauer heeft in zijn biografie een vermoeiende neiging tot volledigheid. Dat is begrijpelijk: hij is een van de weinigen die de Webern-documentatie volledig overzien, hij heeft die in de loop der jaren zelfs voor een groot deel eigenhandig bij elkaar gebracht. Het inmiddels beroemde Moldenhauer Archief stelde hem in staat niet alleen Weberns leven, maar ook zijn compositorische ontwikkeling vanaf *Langsam* in G voor viool en piano (1899) tot aan de schetsen van de onvol-

tooide Derde cantate via alle tussenstadia van plannen, ontwerpen en onvoltooide composities nauwkeurig in kaart te brengen.

Wie de biografie alleen doorbladert krijgt de indruk dat Webern het leven van een beroemd componist heeft geleid. Titels van hoofdstukken als 'International acclaim' (1929) en 'Honour and notoriety' (1931) suggereren een carrière waarin op zijn minst een voor-echo van zijn naoorlogse prestige hoorbaar moet zijn geweest. Die titels zijn misleidend. Hoe gevierd Webern in het buitenland - bij voorbeeld Nederland - was, kan opgemaakt worden uit een boekje van Henk Stam uit 1953, *Inleiding tot de Hedendaagse Muziek*: de componist wordt om precies te zijn drie keer, terloops genoemd. Zo erkend was het genie van Webern dat hij zijn eerste uitgeverscontract kreeg aangeboden toen hij zevenendertig was en al bijna de helft van zijn officiële oeuvre had voltooid. En zo algemeen erkend waren zijn vaardigheden als uitvoerend musicus dat hij zich tot 1920 tevreden moest stellen met weinig opwekkende baantjes als dirigent van allerlei, meestal provinciale opera- en operettegezelschappen. Zijn gelukkigste jaren als uitvoerend musicus beleefde Webern tussen 1924 en 1933 als dirigent van de Weense Singverein. Over een van de hoogtepunten in die periode, de uitvoering van Mahlers *Symphonie der Tausend*, schreef de *Arbeiterzeitung* dat Webern hiermee 'overal een beroemd dirigent zou zijn geworden, behalve hier in Wenen...'

De Singverein was in 1919 opgericht als een bijzonder project van de *Kunststelle* van de SDP. Voor menig commentator is dat voldoende aanleiding geweest om in Webern niet alleen een progressieve componist, maar ook een progressief staatsburger te zien. 'Bij alle pogingen om Webern tot de "vader" van de seriële, technocratische naoorlogse muziek te maken, heeft men belangrijke dingen over

het hoofd gezien. Misschien is dit niet opzettelijk gebeurd, maar de eenzijdige benadering van de man geeft te denken. Het resultaat hiervan is een Webern, die nauwelijks lijkt op de werkelijke Webern. Deze was namelijk een overtuigd socialist' (Konrad Boehmer). Nu kan men over Weberns politieke opvattingen veel zeggen - veel tegenstrijdigs vooral - maar zeker *niet* dat hij een 'overtuigd socialist' was. Webern was een standsbewuste man die zijn kinderen herhaaldelijk op hun adellijke afkomst placht te wijzen; die enige tijd sterk aan het herstel van de Oostenrijkse monarchie geloofde, en die zijn leven lang een onverbeterlijke chauvinist was. Het is de chauvinist die zich in de Eerste Wereldoorlog als vrijwilliger meldt; die in zijn anders zo onpathetische brieven een spreekbuis van de officiële propaganda voor de Oostenrijks-Duitse coalitie wordt ('Heil, heil, aan dit volk'), en die Schönberg bedankt voor het veiligstellen van 'de Duitse hegemonie' in de muziek.

Webern distantieerde zich van de Singverein als politiek instrument. Als hij in 1929 een baantje bij de radio als curator van de SDP krijgt aangeboden, weigert hij 'omdat de zaak een politieke implicatie heeft'. Dat hij later een paar keer medewerking verleende aan concerten met een onmiskenbaar links politiek karakter - de *Märzfeier* in 1933 en twee jaar later, toen de SDP inmiddels verboden was, een muzikale vrijheidsdemonstratie van de Freie Typographia - zou nog als een bewijs van liberale sympathieën uitgelegd kunnen worden. Maar de Webern die, in 1936 op weg naar Barcelona, speciaal over München reisde om een Amerikaanse reisgenoot te laten zien dat het leven in Duitsland nog zijn gewone gang ging, en die vlak na de Anschluβ nog van mening was dat de verhalen over nazi-wreedheden links-radicale propaganda waren, was alles behalve overtuigd socialist.

Nee, de man die aanvankelijk dacht dat de nazi's het

alleen op musici hadden begrepen en het nodig vond dat het Hitler-regime van de juistheid van het twaalftoonsysteem werd overtuigd, was op zijn best naïef en apolitiek. Naïef als zovelen die dachten dat het met Hitler wel zou loslopen, apolitiek in de wijze waarop hij zijn leven in een deel privé en een deel staatsburgerschap dacht te kunnen splitsen.

Het was het deel privé dat, trouw als het was, loyaal bleef tegenover zijn (door emigratie inmiddels schaars geworden) joodse vrienden en, onthecht als het was, op de dag van de Anschluβ aan een vriend liet weten: ‘Ik ben totaal verdiept in mijn werk en kan niet gestoord worden.’ Het was het deel staatsburger dat het principe huldigde dat elke autoriteit erkend moet worden en er niet van kon wakker liggen dat het deel privé sinds 1938 *entartet* heette en geboycot werd.

Het was het deel privé dat, als vader van een zoon die de nieuwe orde omhelsde lang voordat zij aan de macht was gekomen en van drie dochters van wie er slechts een de massapsychose wist te weerstaan, thuis elke politieke discussie verbood en in een volmaakt isolement zijn muzikale radicalisme beleed, en het was het deel staatsburger dat zich in brieven een vurig patriot betoonde.

Het is een mooie constructie, maar ze houdt geen stand. De privé-burger en de staatsburger kunnen niet gescheiden worden; in een gemeenschappelijk idee of een gemeenschappelijke hartstocht moeten ze elkaar ooit vinden. Bij Webern heette die hartstocht chauvinisme. De lezer van Moldenhauers biografie - en die lezer is grootgebracht met het beeld van de naïeve revolutionair, de brave huisvader, toonbeeld van maatschappelijke integriteit - ziet per pagina het ogenblik naderbij komen waarop de beide Weberns elkaar ontmoeten.

2 mei 1940 (Duitsland is Denemarken en Noorwegen binnengevallen): ‘Dit klopt precies met wat ik graag zou

zien gebeuren. En gaan de dingen niet met reuzenschreden vooruit?! (Die laatste resultaten! Magnifiek!) Maar niet alleen het uiterlijke proces! Ook het innerlijke! Het is verheffend! (...) Dit is het Duitsland van vandaag! Maar het *nationaal-socialistische* Duitsland wel te verstaan! Niet zomaar een Duitsland! Dit is precies de *nieuwe* staat, waarvoor het zaad twintig jaar geleden al gezaaid werd. Ja, *het is een nieuwe staat*, een die nooit tevoren bestaan heeft!! *Het is iets nieuws*! Geschapen door die unieke man!!! (...) *Elke dag wordt opwindender*. Ik voorzie zo'n goede toekomst. Ook voor mij zal het anders zijn.'

Het zou nog drie jaar duren voordat Weberns geloof in de Duitse overwinning definitief begon te wankelen. Pas als de bommen steeds dichter in de buurt van zijn huis in Mödling beginnen te vallen, slaan ze ook een krater in zijn patriottisme. Webern denkt er zelfs over te emigreren.

Zover is het niet gekomen. Aan het eind van de oorlog wordt de familie Webern naar Mittersill geëvacueerd. Op 7 mei vindt de capitulatie plaats. Het huis dat Webern heeft achtergelaten wordt vernield en geplunderd. Mittersill is een toevluchtsoord van refugiés van alle nationaliteiten. In de bergen verschuilen zich nazi's. De eerste maanden is de atmosfeer gespannen, later vindt de componist er 'een hemel van meditatie'. Voor het eerst sinds lange tijd maken de omstandigheden het hem mogelijk toe te geven aan de op een na grootste hartstocht in zijn leven, het maken van bergtochten. In zijn dagboek noteert hij citaten van Rilke en van Hölderlin, wiens maxime 'Leven is een vorm verdedigen' steeds de leidraad van zijn denken is geweest. Hij maakt aantekeningen voor een uitgave van zijn opera omnia, wordt gekozen tot voorzitter van de Oostenrijkse afdeling van de ISCM (International Society for Contemporary Music) en krijgt een professoraat aan de Staatsacademie in het vooruitzicht gesteld.

Op 15 september wordt Webern met zijn vrouw in Mittersill door zijn schoonzoon te eten gevraagd. Dezelfde avond stuurt kapitein Richardson, hoofd van het Counter-Intelligence Corps in Zell am See, twee soldaten naar hetzelfde adres. Benno Mattel, de schoonzoon, heeft Amerikaanse soldaten proberen te interesseren voor zijn zwarte handel en moet door middel van provocatie op heterdaad betrapt worden. Als de twee soldaten zich vervoegen aan het adres van de Mattels, trekt de familie zich discreet in de slaapkamer terug. Na enige tijd verlaat Webern het huis om buiten een sigaar te roken, hij wil zijn kleinkinderen niet met de stank lastig vallen. Op hetzelfde moment verlaat ook een van de soldaten het huis, hij moet er een tolk bij halen. Webern loopt hem tegen het lijf. De soldaat vuurt drie kogels op hem af.

Webern was dood, Mattel kreeg een jaar gevangenisstraf en de overhaaste schutter overleed tien jaar later aan de drank. Telkens als hij dronken was had hij gezegd: ‘I wish I hadn't killed that man.’

Moldenhauer startte in 1959 zijn Webern-studie met een onderzoek naar de omstandigheden waaronder de componist gestorven was. *A drama in documents* noemde hij zijn in 1961 verschenen reconstructie. Het is wat je noemt een mooi verhaal. Eén spectaculaire gebeurtenis in een heel leven en er dan nog niet eens zelf de hand in hebben. Het werd een symbolisch verhaal. Voordat ik Moldenhauer las, schreef ik in een encyclopedie-artikel over Webern: ‘Het oprukkende fascisme dwong Webern in de jaren dertig zijn functies in het openbare muziekleven neer te leggen en bande zijn muziek - steeds al controversieel, maar nu veroordeeld als een extreme vorm van cultureel bolsjewisme - van het podium. De componist wiens radicale en compromisloze compositorische denken een van de belangrijkste fundamenten van het naoorlogse seriële com-

poneren zou vormen werd door de bevrijder in de persoon van een Amerikaanse soldaat per vergissing doodgeschoten.' Het is allemaal nog steeds waar, maar het is de halve waarheid. Na Moldenhauer, na die confrontatie met het o zo gewone en o zo platvloerse produkt van de mesalliance van cultureel en maatschappelijk chauvinisme, kan het niet meer op deze manier gezegd worden.

'Ik wil geen biografie leven', schrijft Webern in 1911. Het is hem gelukt om van die wens werkelijkheid te maken, een ondankbaarder onderwerp voor een uitputtende biografie à la Moldenhauer is dan ook nauwelijks denkbaar. De 648 pagina's zijn uitputtend in opzet en uitputtend in effect. De aanpak van Moldenhauer (ik bedoel de aanpak die de schrijver zijn verhaal in 1778 bij Josef Eduard von Webern doet beginnen) zou bij een componist als Stravinsky vermoedelijk tot drie turven van elk duizend bladzijden en een supplement leiden. Een boek als Moldenhauers Webernbiografie is er niet zozeer om te lezen als om te gebruiken. Het stelt de Duitse musicoloog D. en de nog niet zo beroemde Amerikaanse musicoloog A. in staat in 1987 resp. 1989 hun epochemakende *Webern und seine Zeit. Der Anfang einer Tradition*, respectievelijk *Webern and his time. The end of a tradition* te laten verschijnen.

(1979)

Tempipassati

Futurist gezocht

Toen George Antheil in 1922, even oud als de nieuwe eeuw, naar Europa vertrok, zal hij in de verste verte niet vermoed hebben wat hem te wachten stond. Zeker niet dat hij in Parijs, stad met 's werelds grootste beroemdheidsquotiënt, enige tijd de talk of the town zou zijn. De motieven voor zijn reis waren eigenlijk geen artistieke, maar sentimentele: hij was verliefd op de zestienjarige dochter van een oogspecialist, ‘een goed geredigeerde versie van Lana Turner gecombineerd met Betty Grable’, die door haar vader, veiligheidshalve, naar een onbekend adres in Europa was gestuurd. De jonge Antheil vatte het plan op concertpianist te worden. Hij speelde vanaf zijn tiende piano, had van een oud-leerling van Liszt theorieles gehad en in New York bij Ernest Bloch compositie gestudeerd. Het was alleen nog maar een kwestie van doorbijten. Hij las in de krant dat impresario Martin H. Hanson verlegen zat om een pianist van het ‘vurige, hypermoderne Leo Ornstein-achtige soort’, trok vervolgens voor enige tijd in Trenton, New Jersey, weer bij zijn ouders in, kocht twee viskommen en zette die aan weerszijden van zijn pianokruk neer, speelde een maand lang zestien tot twintig uur per dag, doopte zijn handen als die ‘gezwollen of bloederig’ (*sic*) waren in de viskommen, auditeerde ten slotte bij Hanson en voer in de vroege meidagen van 1922 op de Empress of Scotland uit, richting Europa. Het is een verhaal vol vaart en overdrijving, dezelfde eigenschappen die de muziek van de jonge Antheil in de jaren twintig kenmerken.

Lang zou zijn officiële pianistencarrière niet duren, hoewel lang genoeg om hem de controversiële reputatie van anti-romantisch, anti-expressief futurist te bezorgen. Hij

speelde weliswaar ook de klassieken op zijn recitals, maar in feite ging het altijd om de tweede helft van zijn programma's, muziek van voornamelijk Amerikaanse en Franse makelij die voor ultramodern doorging, en natuurlijk zijn eigen, als futuristisch geafficheerde composities, *Airplane sonata, Sonata sauvage, Mechanisms, Death of the machines, Jazz sonata* en *Fireworks and the profane waltzers*. Allemaal het werk van wat toen nog een iconoclast in hart en nieren leek.

Antheils concerten liepen nogal eens op een rel uit. In München ontving hij een anonieme brief: 'Als de Amerikaanse pianist Franse stukken in een concertzaal van München waagt te spelen, zal de zaal gebombardeerd worden.' Als altijd bleef de Amerikaanse pianist onverstoorbaar; hij was, zoals tijdens elk optreden, gewapend met een automatisch pistool dat hij in een zijden okselholster onder zijn rokkostuum droeg. Een concert in de Philharmonie van Boedapest liep zo erg uit de hand dat de pianist er tot zijn ergernis niet in slaagde met zijn spel het rumoer te overstemmen. Hij wendde zich - als we hem mogen geloven - tot de zaal en vroeg de portiers de deuren af te sluiten. Dat gebeurde. Vervolgens tastte hij als een echte Amerikaanse gangster onder zijn jas en haalde zijn pistool te voorschijn. Zonder een woord te zeggen legde hij het wapen binnen handbereik en ging verder met spelen. 'Niemand miste een noot en ik geloof dat ik in zekere zin in Hongarije de weg heb vrijgemaakt voor moderne muziek van een ander dan het Bartók-Kodály-genre.'

Antheil koos als eerste thuisbasis in Europa Berlijn. De Berliner Philharmoniker speelde de première van zijn eerste symfonie, een stuk dat hij nog in zijn Amerikaanse leertijd bij Bloch had gecomponeerd. De zaal vol gehuurde stola's en zijden sjaals - berooide chic van een naoorlogse stad - reageerde enthousiast, al bleek dit enthousiasme bij

nader inzien niet zozeer de muziek te gelden als wel de terugkeer van een oorlogsheld, Schultz von Dornberg, een dirigent die in zijn kunstenaarsbestaan enige afwisseling had gebracht met het neerschieten van tweeënzestig geallieerden.

Zoals vooral in zijn Parijse jaren zou blijken beschikte Antheil over het nuttige talent om bevriend te raken met de belangrijkste kunstenaars van zijn tijd. Dit kwam hem in Berlijn van pas toen hij hoorde dat zijn afgod Stravinsky hier zijn stadgenoot was. Antheil diende zich bij zijn achttien jaar oudere collega aan met de woorden: 'Herr Stravinsky, I am an American composer.' Dat bleek een goed begin. Stravinsky was nieuwsgierig naar Amerika en werd gedurende de maanden dat hij (tegen zijn zin, wachtend op de komst van zijn moeder uit de Sovjet-Unie) in Berlijn moest blijven de beste vrienden met Antheil. Eenmaal teruggekeerd in Parijs organiseerde hij, zo beweerde Antheil later, zelfs een concert voor hem. Maar de jonge Amerikaan kwam niet opdagen. Die had inmiddels Boski Markus ontmoet, een jonge Hongaarse die later zijn vrouw zou worden. Hoewel zij aanvankelijk weinig moest hebben van de Amerikaanse, kapitalistische, dure pakken dragende en in luxueuze restaurants dinerende kunstenmaker, besloot zij op de avond van diens vertrek naar Parijs hem toch maar te volgen. Toen bleek dat het onmogelijk was nog een visum te regelen werden de plannen veranderd. Bestemming Parijs werd bestemming Polen. Pas in juni 1923, na Polen en na een tweede verblijf in Duitsland, reisden de gelieven voorgoed naar Parijs af en arriveerden er op de dag van de première van Stravinsky's *Les noces*. Antheil greep de gelegenheid aan om zich met Stravinsky te verzoenen en verzon ter verontschuldiging van zijn trouweloosheid een zo ongelooflijk verhaal 'dat alleen een genie het geloofd zou hebben - en Stravinsky geloofde het'.

Dank zij zijn talent om op te vallen en door te dringen tot elke gewenste artistieke elite wist de gesoigneerde iconoclast Antheil in tijd van een jaar de reputatie van ‘fenomeen’ te verwerven. Carrière maken in Parijs werd vergemakkelijkt door vier dingen: de toegang tot de muzikale salons; het ontdekt worden door ‘genie-specialisten’ (type Cocteau, Pound); de verovering van een positie in de intellectuele avant-garde, en het *succès de scandale*. Antheil kostte dit alles geen moeite. Het begon meteen goed toen hij op rue de l'Odéon 12 kwam te wonen, boven de Shakespeare Bookshop van Sylvia Beach, het belangrijkste centrum van Engelstalige literatuur op het continent. Je kon er op een doordeweekse ochtend T.S. Eliot, Ford Maddox Ford of Wyndham Lewis tegen het lijf lopen. Zo kon het gebeuren dat Antheil bevriend raakte met James Joyce (die naar het schijnt zelfs een operalibretto voor hem heeft willen schrijven), en dat hij, als Parijse vertegenwoordiger van het Duitse tijdschrift *Der Querschnitt*, voor de eerste publikatie van Hemingways *In our time* zorgde. (De achternaamloze George die Hemingway in *A moveable feast* noemt in verband met een transactie met *Der Querschnitt* kan dus niemand anders dan Antheil zijn.)

Een ontdekker diende zich aan in de figuur van Ezra Pound, die nog in hetzelfde jaar 1923 een boekje over de jonge hemelbestormer schreef. Antheil wordt hier ten tonele gevoerd als het enige genie naast Stravinsky aan wie de muziek wezenlijk vernieuwende impulsen heeft te danken. *Antheil and the treatise on harmony* is een pseudo-erudiete verhandeling vol briljante onzin, verstoken van enige werkelijkheidszin, maar wel onderhoudend en karakteristiek voor het artistieke klimaat in het Parijs van die dagen. Pound gaf zijn protégé ook de opdracht tot het schrijven van twee vioolsonates. Het resultaat was een muziek die behoort tot de wildste en brutaalste kunst van de jaren

twintig. De collage van extreem contrasterende fragmenten en fragmentjes in de tweede sonate klinkt als het fotoalbum van een American in Paris. ‘Lege chic’ noemde de componist het, toen hij tot rijper inzicht meende te zijn gekomen.

In dezelfde periode kreeg Antheil het aanbod om op de openingsmanifestatie van de Ballets suédois te spelen, bij voorkeur zijn radicale stukken, dezelfde waarmee hij in Duitsland schandaal had verwekt. 4 oktober was de grote dag. ‘Ik voelde of mijn pistool nog op zijn plaats zat en speelde verder. In Duitsland had ik me door rellen heen geslagen, maar dit beloofde pas echt iets te worden.’

Het werd ook wat. Voor- en tegenstanders gingen op de vuist, de politie voerde arrestaties uit en Satie riep met schrille stem ‘Quelle précision! Quelle précision! Bravo! Bravo!’ Meer dan twintig jaar later, als Antheil de gedenkwaardige avond beschrijft, kan hij nog lyrisch worden en vol trots vermeldt hij wie er allemaal aanwezig waren: Joyce, Pound, Djagilev, Stravinsky, Les six, Duchamp, Man Ray, Picasso en wie niet eigenlijk. Het rebellerende publiek werd buiten medeweten van Antheil gefilmd. De opname werd gebruikt voor een scène in de film *L'inhumaine*, waarin Georgette LeBlanc, die de rol van operazangeres speelt, door het publiek wordt uitgejouwd.

Antheil had de smaak van de publiciteit te pakken en kondigde enkele dagen later in de pers een nieuw te componeren werk aan. Het zou het enige stuk worden waarmee hij de geschiedenisboekjes haalde: *Ballet mécanique*, een boodschap in een ‘vreemd, koud, droomachtig ultraviolet medium’, ‘gestroomlijnd, fonkelend, koud, vaak evenzeer vervuld van “muzikaal zwijgen” als de interplanetaire ruimte, en even vaak heet als een elektrische kachel’. Korte tijd voor de première in 1926 komt de componist opnieuw, spectaculair, in het nieuws. ‘Amerikaanse componist door

leeuwen in Sahara opgegeten.' Antheil bevond zich wèl in Afrika, maar met een danseres in plaats van tussen de leeuwen. De herkomst van het krantebericht bleef raadselachtig. Of de Afrikareis een publiciteitsstunt was, kon hij zich later zogenaamd niet meer herinneren.

De eerste complete uitvoering van *Ballet mécanique* vond plaats in de salon van een jonge Amerikaanse en was een daverend succes. In één kamer stonden acht vleugels, in een zijkamer en op de trap was het slagwerk opgesteld, en dirigent Vladimir Golschmann leidde het geheel vanuit een verheven positie boven op de middelste vleugel. De ongeveer tweehonderd gasten lagen op, onder en achter de vleugels en een enkeling hing in een kroonluchter.

Maar hoog te paard is iets anders dan stevig in het zadel, zoals een jaar later in New York zou blijken. In Boedapest, waar Antheil genezing zocht van een bijna fatale longontsteking. had een Amerikaanse uitgever, Donald Friede, het aanbod gedaan een eenmalige uitvoering van *Ballet mécanique* aan gene zijde van de oceaan te organiseren. Antheil ging met Friede in zee en hij zou er spijt van krijgen. Friede, klaagde hij later, was het type kunstverkoper dat geen groter succes kent dan door de politie te worden opgepakt wegens de verkoop van verboden boeken, en er de man dus naar om het concert in Carnegie Hall de nodige controversiële voorpubliciteit te geven. Iets 'waarin hij, helaas, maar al te goed slaagde', jammerde Antheil later, niet geheel vrij van hypocrisie.

Op het programma stonden, behalve *Ballet mécanique*, de speciaal voor de gelegenheid gecomponeerde *Jazz symphonietta*, de tweede vioolsonate en het eerste strijkkwartet, dat het jaar daarvoor op nieuwjaarsdag in de beroemde salon van Natalie Barney in première was gegaan. Het kwartet ging vanzelfsprekend verloren in de onmetelijke ruimte, de sinfonietta werd minder goed gevonden dan echte jazz,

en *Ballet mécanique* was een ramp. Op het podium stonden zestien vleugels, tweemaal zoveel als in Parijs, en verder een collectie aambeelden, zagen, autotoeters en een vliegtuigpropeller met een windmachine erachter, dit alles tegen een decor van een *1927 jazz-mad America*. Geen middel was onbeproefd gelaten om er een zo sensationeel mogelijk kijkspel van te maken. Het resultaat was averechts.

Antheil werd neergesabeld door de muziekkritiek. ‘Zondagavond, bij het Antheil-concert in Carnegie Hall, stond alles klaar voor een pandemonium, maar veel gebeuren deed er niet’, schreef de *New York Telegram* en dat was misschien nog wel de dodelijkste kritiek. In zijn boek *Our American music* uit 1931 schrijft Howard nog heel mild: ‘Het is niet eenvoudig om George Antheil nog serieus te nemen na de produktie van *Ballet mécanique* in New York.’ Later, in 1936, schrijft Antheil aan Nicolas Slonimsky dat het ballet uitsluitend als nieuwe vormconceptie belangrijk was; ‘het als schilderslinnen vullen van een bepaalde tijdsduur met muzikale abstracties en klankmateriaal, gecomponeerd en tegenover elkaar gezet vanuit het idee van tijdswaarden, meer dan van klankwaarden. (...) Mijn ideeën waren het abstractste van het abstracte.’ Met typisch futuristische machineverheerlijking had de compositie bij nader inzien niets te maken.

Van de oerversie van *Ballet mécanique* is geen gedrukte partituur bewaard gebleven. Om een idee van de oorspronkelijke muziek te krijgen moeten we te rade gaan bij Antheil zelf en bij enkele pianolarollen die in 1925 bij Pleyel in Parijs geponst werden. Ooit is de pianola, mechanisch instrument, uitgangspunt geweest voor het orkest van het mechanische ballet. Sterker nog, niet één, maar zestien pianola's, al is dit multidigitale monstrum om redenen van technische onuitvoerbaarheid van papier gebleven. Het idee voor de pianola (één kwam er ten slotte wel in het

orkest terecht) lijkt rechtstreeks ontleend aan Stravinsky die het instrument voorschreef in een onvoltooide versie van *Les noces*. De rest van het orkest van *Ballet mécanique* is gemodelleerd naar de definitieve versie van *Les noces*, die vier piano's en een batterij slagwerk vermeldt. Stravinsky voltooide de instrumentatie met pianola niet omdat hij onoverkomelijke moeilijkheden met de synchronisatie van mechanische en niet-mechanische muziek voorzag; Antheil realiseerde zijn pianolapartij wel, al zou dit instrument later, in de revisie van de compositie uit 1953, ook bij hem sneuvelen. Vergelijking van de partituur van de onvoltooide versie van *Les noces* en de pianolarollen van *Ballet mécanique* leert dat Antheil in zijn pogingen om het onspeelbare speelbaar te maken verder ging dan Stravinsky.

In zekere zin zijn de uitzonderlijkste maten in het oorspronkelijke *Ballet mécanique* de maten *rust*. ‘Ik aarzelde niet de pianola 62 maten lang compleet te laten zwijgen’, schreef Antheil aan Slonimsky. Maar hij aarzelde ook niet de rest van het orkest te laten zwijgen. De stilte waarin de muziek tegen het einde stokt - *fall out* van een dolgedraaide carrousel - duurt langer dan in enig andere muziek van voor 1960. Precies dit eeuwigheidje van vijftien seconden knipte Antheil er in 1953 uit. Bij dezelfde gelegenheid reduceerde hij het orkest tot vier piano's, twee xylofoons en, nog steeds, elektrische deurbellen, een vliegtuigpropeller en ander geruis.

‘Antheil gebruikt ruisklanken zonder ze te exploreren’, schrijft Peter Yates in zijn boek over twintigste-eeuwse muziek. En: ‘De klank is te weinig gevarieerd; de piano's zijn ontleend aan Stravinsky's *Les noces*; de vliegtuigpropeller is niets meer dan Strauss' windmachine in *Don Quichote*.’

Het is waar, maar het is de halve waarheid. *Ballet mécanique* is in de eerste plaats Stravinsky-imitatie, maar het is

ook meer dan dat. Dat meer is vreemd genoeg niet zozeer een toegevoegde waarde als een afgetrokken waarde. Afgetrokken is de binnenkant van Stravinsky, en over blijven uitsluitend de primaire kenmerken van de buitenkant van Stravinsky's motorische stijl (ostinato, herhaling, kortademige motieven, de piano als boksbal), die vervolgens tot zo extreme proporties worden opgeblazen dat er iets ontstaat dat het midden houdt tussen muzikale cartoon en muzikaal surrealisme.

'Als het publiek al aan mij denkt, denkt het waarschijnlijk aan de componist van dat verdomde *Ballet mécanique*', noteert Antheil in 1945 in zijn autobiografie *Bad boy of music*. 'Gek, als ik eraan denk dat ik het toch al jaren geleden, begin 1925, twintig jaar geleden, voltooide. Toch sta ik nog steeds te boek onder het hoofdstuk "jonge Amerikaanse componisten"! Daardoor is voor mij *Ballet mécanique* geworden wat de *Prelude in cis* voor Rachmaninov geweest moet zijn: het is ronduit gezegd mijn *nachtmerrie*, ondanks het feit dat ik sinds 1925 in muziek nooit meer het idee van het mechanische heb opgevat, esthetisch noch praktisch, zelfs niet in het genreverwante *La femme 100 têtes*.'

In veel opzichten markeerde *Ballet mécanique* het einde van een esthetiek. Met de politiek getinte opera *Transatlantic*, die met veel succes in Duitsland werd opgevoerd, en het Satie-achtige, bij de gelijknamige 'beeldroman' van Max Ernst gecomponeerde *La femme 100 têtes* zette Antheil een punt achter zijn vitalistische Europese periode.

De *bad boy* werd een *good boy*. Antheil verloor zijn wilde haren, beschouwde in toenemende mate zijn Parijse jaren als een jeugdincident en vond het tijd om serieus te worden, de grote meesters van het verleden te bestuderen en zijn steentje bij te dragen aan het erfgoed van het avondland. Zijn muziek werd belegener. De filmindustrie raakte in

hem geïnteresseerd en gedurende een aantal jaren voorzag hij de ene film na de andere van een soundtrack (zoals *Make way for to-morrow* en *The plainsman*). Hij beschouwde dit werk als een noodzakelijk kwaad dat hem financieel in staat moest stellen zijn eigen, 'serieuze' muziek te componeren. Toen deze constructie niet bleek te werken, verliet hij het filmbedrijf en besloot onder het motto dat 'het altijd beter is om in een andere kunstvorm te hoereren dan in die waarin je werkelijke talent ligt', voortaan in de journalistiek wat extra's te verdienen. Hij schreef een detectiveroman, verzorgde in *Esquire* een soort Lieve-Lita-rubriek (*She Is No Longer Faithful* IF en *Boy Advises Girl*) en deed in artikelen van het type 'Chopin in two lessons', inclusief een nieuwe muzieknotatie, SEE-*note*. Dank zij een artikel uit 1939, 'Germany never had a chance' en het een jaar later anoniem verschenen boekje *The shape of the war to come* (zogenaamd in 1950 geschreven) kwam hij van de ene dag op de andere in aanzien als specialist in oorlogszaken. In die hoedanigheid werd hij adviseur van de *Daily News* in Los Angeles. Met de filmster Hedy Lamarr, die uit ontevredenheid over de grootte van haar borsten bij de zich amateur-endocrinoloog noemende componist om advies was gekomen, vond hij een radiografisch bestuurde torpedo uit die in 1941 werd gepatenteerd.

In 1945 schreef George Antheil zijn autobiografie: *Bad boy of music*. Op dat moment won de schrijver het al van de componist, al muntte volgens John Cage de autobiografie uit in 'leegte' en 'goedkope opzichtigheid'. Op zijn minst slaagde Antheil erin die leegte en de oppervlakkigheid van zijn ideeën over muziek amusant vorm te geven. Dat is meer dan van zijn muziek uit die jaren gezegd kan worden, althans te oordelen naar de schaarse stukken die in een of andere vorm toegankelijk zijn. De Eerste serenade voor strijkorkest bij voorbeeld, een compositie die drie jaar na

het verschijnen van *Bad boy of music* in première ging, is een nauwelijks te verteren epigonenmuziekje dat aan het vervelendste van Prokofjev, Sjostakowitsj en Hindemith doet denken. Af en toe breekt er een echt Amerikaans geluid door in de gedaante van een naïef geconstrueerd wijsje; de rest is academisch maakwerk. Over de vierde symfonie (opgedragen aan 'Hedy Lamarr en alle levende helden in alle landen, 1942') en de vijfde symfonie merkte Cage op: 'Iets heel leegs wordt opgeblazen met een grote hoeveelheid vluchtige diepgang.' De vierde symfonie lijkt nog het meest op een pompeuze, potpourri-achtige les in conventionele instrumentatie. Van zijn bewonderde symfonici had Antheil weinig meer dan de ernst en de zwaarwichtigheid overgenomen, maar deze ernst was het decor van een leeg toneel.

Het talent van Antheil was beperkt en de ontwikkeling ervan was afhankelijk van andere, grotere talenten. In zijn jonge jaren was zijn grote voorbeeld Stravinsky geweest, van wie hij alleen de meest in het oor springende karakteristieken overnam, - en misschien wel alleen *kon* overnemen. Yates merkt op dat 'Antheils oppervlakkigheid duidelijker wordt in latere composities, waar hij de buitenkant van competentere componisten imiteerde'. Alleen in zijn Europese jaren lijkt Antheil begrepen te hebben dat hij slechts door een op de spits gedreven vorm van muzikale polemiek van de nood van een beperkt talent een deugd kon maken. Zijn kracht lag in het commentaar, in de hyperbool, in de uitgestoken tong, in het polemiseren met bestaande stijlen en idiomen door ad absurdum doorgevoerde imitaties. Op het moment dat hij met deze esthetiek brak en in zijn diepste wezen een classicist meende te ontdekken die de 'grote traditie' diende voort te zetten, werd er een punt gezet achter een vrolijke tussenzin in de muziekgeschiedenis.

De criticus die schreef dat George Antheil er niet in is geslaagd zijn reputatie van *bad boy of music* volledig waar te maken, had gelijk. Toen de componist in 1959, nog geen zestig jaar oud, in New York overleed, was zijn muziek al lang dood.

Hoe meer men musicus is, hoe gekker men wordt, zei Satie. Bij Antheil had het evenwicht tussen spontaniteit en oorspronkelijkheid plaats gemaakt voor het evenwicht tussen gezond verstand en epigonisme.

(1976)

De geschiedenis van een gemiste kans

Conlon Nancarrow is een Amerikaanse componist. Als het hem meezit dan is hij een paar maanden geleden negenenzestig jaar geworden, maar het is niet onmogelijk dat hij al enige tijd begraven ligt op het kerkhof van Mexico-Stad. De doodsberichten van onbekende componisten dringen langzaam door in de muzikale lexica. Een andere, nog veel onbekendere Amerikaanse componist, James Tenney, die gedetailleerde analyses van Nancarrows muziek heeft gepubliceerd, heeft Nancarrow echter een rooskleurige toekomst voorspeld. Volgens Tenney zullen 'historici van de 21ste eeuw [hem] met Edgar Varèse, Olivier Messiaen, John Cage, Harry Partch, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis en misschien nog een paar anderen als een van de belangrijkste componisten van het derde kwart van de 20ste eeuw classificeren'; Nancarrows etudes 'blijven overeind naast de beste werken van Ives, Schönberg, Stravinsky en Webern'.

Wie Partch en Messiaen in één adem noemt en de namen Boulez of Berio onvermeld laat, kan natuurlijk niet helemaal serieus worden genomen, maar het is waar dat Nancarrow lang niet de bekendheid heeft die hem toekomt. Er moet bij gezegd worden dat hij dit in belangrijke mate aan zich zelf te danken heeft, want sinds 1949 componeert hij uitsluitend nog voor een instrument dat sinds de Tweede Wereldoorlog staat te vergaan op de rommelzolder van de geschiedenis: de pianola.

Hoewel er in de vooroorlogse pianola-industrie een ware wildgroei in soorten en variëteiten is geweest (alleen vergelijkbaar met de jungle van de tegenwoordige industrie van geluidsapparatuur), kunnen alle pianolatypen ge-

definieerd worden als halfautomatische of volautomatische piano's die de tien levende vingers van de pianist door achtentachtig kunstvingers hebben vervangen. Deze kunstvingers - in oudere modellen kunnen het er ook minder zijn - worden bestuurd door een geperforeerde papierrol. De perforaties zetten een mechanisme in werking waarvan de laatste activiteit het indrukken van de toets is. Welke toets, en hoelang hij ingedrukt blijft, wordt bepaald door de plaats waar de perforatie zich op de rol bevindt en door het aantal perforaties. De rol is eigenlijk een gewone ponskaart, dezelfde ponskaart waarmee sinds het midden van de achttiende eeuw weefgetouwen (en daarmee weefpatronen) zijn geprogrammeerd, en dezelfde ponskaart die Charles Babbage in het midden van de negentiende eeuw in zijn rekenmachine toepaste.

In principe kunnen de perforaties op twee manieren in de pianolarol worden aangebracht: rechtstreeks vanuit de partituur waarbij voor elke noot een gat of, afhankelijk van de duur van de noot, een aantal gaten wordt geponst; ofwel door tussenkomst van een pianist wiens spel met behulp van mechanische opnametechnieken in de binaire code van de ponskaart wordt vertaald. Nancarrow heeft steeds de eerste methode toegepast. Daardoor heeft hij de mogelijkheden van het instrument, namelijk het voor mensenhanden onuitvoerbare uitvoerbaar maken, tot op de bodem kunnen exploiteren. In zijn vroege stukken, zoals de op boogie-woogie en andere jazzvormen gebaseerde Etudes 3a tot en met 3d, staat de pianola nog hoorbaar in polemische verhouding met de door mensenhanden bespeelde piano. Onwillekeurig verschijnen voor het geestesoog de griezelige professor X en diens geheimzinnige mechanische instrumenten uit E.T.A. Hoffmanns *Die Automaten*. In latere stukken klinkt de pianola van Nancarrow niet meer als een bijzonder soort piano, maar als een mechani-

sche synthesizer. Hoe hij het precies doet is voor het oor vaak nauwelijks uit te maken, maar hij heeft kans gezien aan het instrument klanken te ontlokken waarvan het nauwelijks voorstelbaar is dat ze met andere dan elektronische apparatuur gewonnen worden. Voor het overige zijn de verschillen met de gemiddelde echte elektronische muziek aanzienlijk. Klank en klankkleur hebben in Nancarrows muziek niets fetisjistisch; zij zijn minder compositorisch uitgangspunt dan compositorisch resultaat, en wel van experimenten op het gebied van ritme, tempo en textuur. Vergeleken met de mogelijkheden die de op willekeurig welke toonhoogte of ruis instelbare knop van de elektronische generator biedt, zijn die van Nancarrow beperkt: de achtentachtig toetsen van de piano; maar juist de beperking van zijn automatische piano heeft Nancarrow genoodzaakt zich bezig te houden met het probleem van muzikale taal en dat is iets waar elektronische componisten zich steeds minder om zijn gaan bekommeren naarmate de verfijning van hun apparatuur de potentiële klankwereld groter maakte.

Het eigenaardigste van het geval Nancarrow is dat hij pas voor de pianola is gaan componeren op het moment dat het instrument definitief was bijgezet in het rariteitenkabinet dat van speeldoos tot pierement heet. En het eigenaardigste in de geschiedenis van de pianola is dat het instrument nauwelijks een rol heeft gespeeld in de nieuwe muziek van het eerste kwart van deze eeuw. Wat voor het trautonium, de sferofoon, de termenvox en al die andere vooroorlogse experimenten op het gebied van de elektro-akoestiek geldt, geldt ook voor de pianola: de geschiedenis van het instrument is de geschiedenis van een gemiste kans.

In een uitvoerig interview in *Raster* 19 gaat Dick Raaijmakers in op de prehistorie van de elektro-akoestiek en verklaart deze gemiste kans met de uitspraak dat ‘welk geluidsdragend medium dan ook op zichzelf nooit en te

nimmer een ontwikkeling op gang [kan] brengen zonder dat de muziek de voorwaarden tot zo'n ontwikkeling heeft aangedragen'.

Vreemd genoeg geldt dit nu juist *niet* voor de pianola, want in geen periode van de muziekgeschiedenis is er van de esthetiek van het mechanische een grotere aantrekkingskracht uitgegaan dan in de jaren twintig van deze eeuw. In 1930, in een artikel over Ravel, verzucht Boris de Schloezer dat 'men moe begint te worden van die "stukken als een uurwerk", van die "zorgvuldig geoliede motoren" en al die andere mechanische beeldspraken waarmee we jarenlang om de oren zijn geslagen' (*Nouvelle Revue Française*, XX, 1930). Maar hoewel het in de Franse muziekkritiek van de jaren twintig wemelt van muziek 'als een tractor' of 'als een naaimachine', is er vreemd genoeg op het eerste mechanische concert in Parijs - waarover Satie in 1922 zo'n enthousiast artikel schreef - nauwelijks een vervolg geweest. Toen het avant-gardetijdschrift *Musikblätter des Anbruch* in 1926 voor het eerst een speciaal nummer wijdde aan het onderwerp *Musik und Maschine* (en met die machine werd vooral de pianola bedoeld) had de pianola de top van zijn populariteit al bereikt, dat wil zeggen, als reproduktiemiddel, als mechanische grammofoonplaat, en niet als nieuw, op zichzelf staand muziekinstrument.

Stuckenschmidt, vooraanstaand pleitbezorger van de nieuwe muziek, schreef dat 'de laatste twee jaar de beslissing hadden gebracht. De eerste composities zijn al geschreven, de eerste uitvoeringen hebben al plaatsgevonden.' Met die opmerking doelde hij op de *Donaueschinger Musiktage* van 1926, waar speciaal voor de Welte-pianola gecomponeerde stukken van onder meer Hindemith en Ernst Toch waren gespeeld. Hindemith en Toch hadden 'echte' pianolastukken gemaakt. Van de mogelijkheid die het zogenaamde reproduktiesysteem van Welte bood om

met behulp van een speciaal voor de mechanische piano ontwikkelde opnametechniek *live* pianospel direct en met een hoge graad van dynamische nauwkeurigheid te registreren, hadden zij geen gebruik gemaakt. De stukken waren niet 'ingespeeld', maar rechtstreeks van de partituur op de muziekrol geponst.

In hetzelfde jaar 1926 startte *Anbruch* een nieuwe rubriek onder de titel *Musikautomaten*. Daar kon men lezen dat 'de betekenis van de *boîte à musique* bij uitstek in haar taalverrijkende wezen ligt besloten en niet (of slechts in geringere mate) in de mogelijkheid van een gefixeerde interpretatie'. Het zou nog jaren duren voordat deze uitspraak door Conlon Nancarrow voor het eerst (en voorlopig voor het laatst) volledig waargemaakt zou worden. Het aantal componisten dat in de hoogtijdagen van de pianola exclusief voor de muziekrol heeft gecomponeerd (met Stravinsky als vroegste en bekendste voorbeeld) is beperkt gebleven, even beperkt als de belangstelling die hun experimenten hebben gewekt.

Zoveel als er over de pianola als reproduktiemiddel is geschreven, zo weinig is er over de toch al zo karige geschiedenis van de pianola als 'taalverrijkend' instrument geschreven. Ook *Pianola's*, een uitgave van de in 1976 opgerichte Nederlandse Pianola Vereniging, voorziet nauwelijks in die leemte, al is dat ook de enige serieuze tekortkoming van het boek. Voor het overige is het het veelzijdigste en meest informatieve boek over het onderwerp dat ik ooit onder ogen heb gehad.

Als het boek iets duidelijk maakt, dan is het dat het instrument dat tegenwoordig het exclusieve bezit is van het verzamelaarsdom, méér is geweest dan een incident en méér dan een bedrijfsongeval in de smaak. De cijfers zijn imposant. In de Verenigde Staten alleen al werden in de eerste drie decennia van de eeuw ongeveer twee miljoen

pianola's gebouwd. In de vroege jaren twintig, toen het instrument zijn hoogtijdagen beleefde, bedroeg de totale produktie een kwart miljoen per jaar. De bekendste firma's waren Hupfeld in Duitsland, Pleyel in Frankrijk en, grootste van al, de Aeolian Company, een van oorsprong Amerikaanse fabriek. De Aeolian Company groeide met talrijke dochterondernemingen in de beginjaren van de eeuw uit tot een gigantisch industrieel imperium met alle kenmerken van de moderne multinational. De Engelse musicoloog Rex Lawson heeft voor het nieuwe pianolaboek de geschiedenis van de Aeolian Company geschreven, een fascinerend verhaal dat in 1878 begint met de oprichting van de Mechanical Orguinette Company, een fabriek die pijploze orgeltjes vervaardigde waarop muziekrolletjes met miniatuurliedjes, -walsen en -hymnes gespeeld konden worden; vlak voor de eeuwwisseling bezat de maatschappij de belangrijkste patenten op pianolagebied; in 1903 stichtte Harry Tremaine, zoon van de grondlegger van het imperium in wording, met een kapitaal van tien miljoen dollar de Aeolian, Weber Piano and Pianola Company, en nog geen twintig jaar later werden er zo'n tienduizend instrumenten en een half miljoen rollen per jaar geproduceerd. Vanaf 1930 ging het snel bergafwaarts en in het begin van de jaren vijftig volgde het definitieve faillissement van wat er nog over was van de Aeolian Company. Een paar jaar geleden is het voormalige fabriekscomplex van het bedrijf gesloopt. In *Pianola's* staat een foto waarop we Rex Lawson - momenteel de enige professionele pianolaspeler ter wereld - voor de ingang van de Londense Aeolian Hall achter zijn instrument zien zitten. Zelfs de naam van het gebouw, die op de foto nog zichtbaar is, is kort geleden verwijderd.

Even indrukwekkend als de produktiecijfers van de pianola-industrie zijn de hoeveelheid en verscheidenheid van

typen pianola's en pianolarollen die ontwikkeld werden. De vergelijking met de tegenwoordige industrie van geluidsapparatuur is niet willekeurig, want de pianolarol had in de meeste gevallen dezelfde functie als de grammofoonplaat nu. De juke-box is de elektrische opvolger van de mechanische coinola, een pianola die na inworp van een *coin* haar programma afdraaide. De coinola is een voorbeeld van de volautomatische pianola. Gangbaarder was de halfautomatische pianola, een instrument dat nog om enige besturing vraagt. De pianolist bedient met zijn voeten de pneumatiek en regelt aldus de geluidssterkte; met zijn handen bedient hij twee handels die, overeenkomstig op de rol genoteerde aanwijzingen, dynamiek en tempo regelen.

Op de zogenaamde reproduktierollen was ook dit grotendeels geprogrammeerd. Welte, Duo Art (een produkt van Aeolian), Ampico en Dea stelden de bezitters van pianola's in staat de toetsen thuis door een onzichtbare Rubinstein, Cortot of Prokofjev te laten bewegen, en iets te horen dat ook nog bijna als Rubinstein, Cortot of Prokofjev klonk. Overigens bestond het grootste deel van het repertoire, net als dat van de tegenwoordige platenindustrie, niet uit klassieke muziek, maar uit amusementsmuziek: foxtrots, walsen, marsen, operapotpourri's. De reproduktierol leek in nog een ander opzicht op de grammofoonplaat: ze kon de uitvoerder perfecter laten spelen dan deze zich zelf in werkelijkheid ooit gehoord had. Percy Grainger meende dat Duo Art hem niet liet horen zoals hij werkelijk gespeeld had, maar zoals hij had *willen* spelen. Op dit punt overtrof de pianola de grammofoonplaat zelfs: een verkeerde noot (een verkeerd gat in de rol) kon eenvoudig dichtgeplakt worden en door de goede noot (de met de hand aan te brengen goede perforatie) vervangen.

De laatste jaren is een groot aantal pianolarollen op de plaat gezet. Deze platen symboliseren op volmaakte wijze

het verschijnsel dat het ene reproduktiemiddel letterlijk door het andere wordt opgegeten.

(1982)

Archeologie van de elektronische muziek

Als curiosum hoort de pianola thuis in een lange rij muziekautomaten die in de negentiende eeuw culmineerde in vermakelijke monstruositeiten als het orchestrion, een volautomatisch orkest met de functie van een juke-box, en die in de jaren vijftig van de twintigste eeuw een dieptepunt bereikte in het aapjesorkest dat winkelende moeders voor een dubbeltje vijf minuten van kleutergekrijs verloste. Als fossiel uit de oertijd van de machinemuziek maakt het instrument deel uit van een reeks even bevlogen als kortstondige, compositorische experimenten in instrumentale vernieuwing in de eerste decennia van de eeuw. De bezoeker van de ambitieus opgezette tentoonstelling *Für Augen und Ohren* in de Berlijnse Akademie der Künste werd na het doorlopen van de van-speeldoos-tot-pierementachtige afdeling geconfronteerd met een verzameling instrumenten waarvan het soms onmiskenbare uiterlijke verval exemplarisch voor hun historie leek. Van veel instrumenten uit de vroegste geschiedenis van de elektro-akoestiek zijn zelfs twee dimensies in rook opgegaan: alleen als foto getuigen ze nog zwijgend van het verleden.

Het enige instrument dat de geschiedenis min of meer heeft overleefd, is de vooral in Frankrijk nog steeds bespeelde ondes martenot, door Hoffnung ooit zo treffend geportretteerd als een omgebouwde kattestaart. Hoewel de ondes martenot - zo genoemd naar zijn uitvinder - in principe de mogelijkheid biedt om buiten de grenzen van het getempereerde toonsysteem (de toetsen van de piano) te treden, is het in zijn toepassingen zelden aan het niveau van modern (en inmiddels gedateerd) exotisme ontstegen. '*Neue Klangerlebnisse der kommenden Saison*!' stond er ooit

op een Duits affiche. De begeleidende reclametekst liet geen twijfel aan de aard van de noviteit: ‘Enkele maanden geleden werden de eerste praktische en openbare proeven met de *ethergolvenmuziek* gedaan. Dit gebeurde in de vorm van wetenschappelijke demonstraties. Ook musici hebben intussen gepoogd zich meester te maken van de concurrentie uit de ether. Nieuwe apparaten werden gemaakt, veel werd veranderd en veredeld. In de Franse *Professor* [een muziekleraar dus] Maurice Martenot onpopte zich de “Paganini” van het nieuwe instrument.’ Een visionair musicus was Martenot niet. Toen hij in 1928 zijn uitvinding presenteerde, stond hem weinig meer dan uitbreiding van de orkestklank voor ogen. De concerten die voor het instrument werden gecomponeerd, waren meestal gewoon vioolconcerten, maar dan voor ondes martenot. Misschien sloeg het instrument daarom zo goed aan. Al in 1929 werd het instrument in serie geproduceerd en weer twee jaar later verscheen bij Leduc zelfs een heuse speelmethode.

In zekere zin ging Martenot met de eer strijken die de gevluchte Rus Leon Theremin (Lev Termen) toekwam, want welbeschouwd waren Martenots ondes slechts een variant op het instrument (termenvox, later tot etherofoon omgedoopt) waarmee de Petersburgse ingenieur het Parijse publiek kort tevoren versteld had doen staan. De termenvox was een mystieker instrument. Pasjenko, die er de eerste oorspronkelijke compositie voor schreef, gaf zijn muziek dan ook de titel *Symfonisch mysterium* mee. De werking van de termenvox was gebaseerd op de interferentie van hoogfrequente trillingen. De linkerhand van de executant vormde samen met een antenne een variabele condensator, de rechterhand regelde de geluidssterkte. De uitvinder van het instrument was zo gefascineerd door deze verbinding van beweging en geluid dat hij in 1932 een ballerina ‘hoorbaar’ maakte door haar tussen de twee an-

tennes van zijn toestel te laten dansen. De termenvox was aldus een soort kraakdoos avant la lettre.

Een magisch-religieuze voorloper van deze oerhollandse synthesizer (de Waisviszvox zogezegd) ontwierp Theremins landgenoot Obouchov, een componist uit de laatnegentiende-eeuwse, Russisch-esoterische traditie, skrjabinesker dan Skrjabin gezien zijn overtuiging dat zijn muziek de wederkomst van Christus kon bewerkstelligen. Zijn op de termenvox geïnspireerde croix sonore bewees geheimzinnige diensten tijdens occulte ceremonies die de componist en zijn vereerders belegden. Op de Berlijnse tentoonstelling maakte het sonore kruis een enigszins anachronistische indruk. In zijn mystieke vormgeving is deze klinkende koperen knots (hoewel daterend uit 1934) exemplarisch voor de verhouding tussen romantisch-visionaire heilsdenkers rond de eeuwwisseling en de zegeningen van de moderne techniek. Men was duidelijk meer geïnteresseerd in de bronnen van de elektriciteit dan in de toepassing ervan. Alleen in Duitsland leek aanvankelijk aan de voorwaarde voldaan te worden waaronder mogelijkheden van synthetische klankopwekking en opvattingen over muzikale vernieuwing aan elkaar getoetst konden worden. Al in 1907 speculeerde Busoni in zijn *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* op de mogelijkheid dat de dynamofoon van Thaddeus Cahill (hem bekend uit ‘eine direkte und authentische Nachricht aus Amerika’) hem het gewenste middel zou verschaffen om zijn ideaal van een nieuw toonsysteem te realiseren. Cahill, geen musicus, had zelf andere bedoelingen met zijn machine. Hem was het er om te doen de onvolmaaktheid van het traditionele instrumentarium te overwinnen. Bovendien beschouwde hij zijn uitvinding als een middel om de muziek te ‘democratiseren’. Inderdaad werd de bevolking van New York enige tijd in de gelegenheid gesteld om telefonisch te genieten van

de voortbrengselen van zijn met honderdvijfenveertig dynamo's toegeruste, telharmonium geheten muzikale machinekamer. Cahills telefonische democratie moest het echter al gauw tegen handzamere zend- en reproduktiemiddelen afleggen. Musici in de nieuwe wereld hadden geen boodschap aan zijn ideeën en voor Busoni bleef Cahills ‘extraordinary electrical invention’ een bericht in *Mc Clure's Magazine*.

Veertien jaar na Busoni's *Entwurf* kreeg Duitsland eindelijk zijn eigen Cahill in de persoon van de zich zelf graag als *Begründer der deutschen Elektromusikforschung* afficherende, Beierse schoolmeester Jörg Mager. Anders dan Cahill was Mager gelieerd met musici. Al voor de Eerste Wereldoorlog maakte hij deel uit van de cercle rond de Tsjechische kwarttooncomponist Alois Hába, in 1915 publiceerde hij zelfs een boekje over VT-*Musik* (Viertelton-Musik) en na een kortstondige politieke carrière (ten tijde van de Beierse revolutie was hij drie dagen minister van Cultuur) ontwierp hij een instrument dat onderverdeling van het octaaf in micro-intervallen van elke gewenste grootte mogelijk maakte. Zijn elektrofoon (die hij, onvermijdelijk bijna, later sferofoon zou noemen) kon volgens Hába ‘het begin zijn van een epoche-makende ontwikkeling, niet alleen in de instrumentenbouw, maar van de muziek in het algemeen’. Hába heeft er nooit een noot voor gecomponeerd. Hindemith beschouwde de sferofoon als ‘de meest revolutionaire ontwikkeling op het gebied van de muziekinstrumenten’. Aan Hindemiths Gesamtwerke valt het niet af te zien.

Niet dat het Hindemith aan werkelijke interesse ontbrak. Toen negen jaar later de fysicus Trautwein zijn (niet tot kosmofoon omgedoopte) trautonium ontwierp, gaf hij een paar van zijn leerlingen opdracht in samenwerking met de uitvinder binnen een halfjaar drie speelklare instrumenten te bouwen. Op 30 juni 1930 - zo herinnert Oskar

Sala zich - was het zover: 's avonds om acht uur vond in de grote zaal van de Hochschule het eerste elektrische concert plaats. De luidsprekers bevonden zich midden in de zaal boven de kroonluchters. Hoogtepunt van het programma was de première van Hindemiths muziek voor drie trautoniums. Op de Berlijnse tentoonstelling hingen de eerste pagina's van deze compositie. Wie niet beter wist, zou denken dat het om een driestemmig motet voor kerkorgel ging. Even heeft het erop geleken dat het trautonium een zelfde toekomst tegemoet ging als de ondes martenot. Zelfs de industrie interesseerde zich voor het instrument. Menig handboek vermeldt dat Telefunken in 1933 het instrument als *Volkstrautonium* in serieproduktie nam. Weinig handboeken voegen eraan toe dat van de tweehonderd gebouwde instrumenten er twee verkocht werden, tien cadeau gedaan en honderdachtentachtig gedemonteerd en per onderdeel verkocht. Ruim dertig jaar later (1966) exporteerde de Bondsrepubliek voor 2,3 miljoen mark aan elektronische muziekinstrumenten per jaar.

Hoewel het trautonium geen commercieel succes werd, is het nooit helemáál in het museum verdwenen. De Hindemith-leerlingen Genzmer en Sala zijn het instrument hun leven lang trouw gebleven. Ter gelegenheid van de Berliner Musiktage heeft Sala zijn carrière als de Bernard Drukker van het trautonium in kaart gebracht. Het is het verhaal van gefossiliseerd avantgardisme, de biografie van een klankeffect. Berlijn, november 1940: een concert met Busoni's *Kultaselle*, Genzmers *Fantasie-Sonate*, Paganini-Genzmers *Carnaval in Venetië*, Paganini's *La Campanella* en de *Heksendans*, wederom van Paganini. Paganini's Concert in D en Händels Sonate in F stonden ditmaal niet op het programma. Berlijn, Dresden 1942: het trautonium speelt de gong- en klokkenpartij van Strauss' *Japanische Festmusik*. Napels, Berlijn, Bayreuth, München 1950-1957: het

trautonium speelt de *Parsifal*-klokken. Hitchcocks *The Birds*, 1963: het trautonium doet griezelige vogels na. Hessische Rundfunk, 1976: *Eine Reise zum Mond*, televisiefilm in zeven delen van Manfred Durniok en Oskar Sala, met Nasa-beeldmateriaal van Apollo en Skylab.

Wat voor het trautonium geldt, geldt in grote lijn voor het hele elektro-akoestische instrumentarium van de jaren twintig en dertig: zonder de elektrofonen zou de muziek van die tijd niet wezenlijk anders geklonken hebben. Wat minder etherisch, wat minder sferisch misschien, maar het harmonium van Schönberg en Webern en de sirene van Varèse deden in effectiviteit niet voor hun technisch geavanceerdere tegenhangers onder. De elektrofonen zijn een tussenzin in de geschiedenis van de twintigste-eeuwse muziek. Als ze ergens de prehistorie van zijn, zijn ze dat minder van de naoorlogse elektronische muziek, dan van de elektrische gitaar en het hammondorgel. De ondes martenot is een Franse tic en het trautonium een escapade van Hindemith; van de grote componisten uit de eerste helft van de eeuw heeft niet één (Varèse is een grensgeval) zijn muzikale denken door sinusgolf of schuifweerstand beslissend laten beïnvloeden. Van meet af aan is de ontwikkeling van de elektro-akoestiek gedomineerd door effect (‘*Des Pudels Knorren stelle ich dar mit Mikrotönen... Das Heulen der Meerkatzen besorgen starkvibrerende Metallmembranen... Hexen- und Teufels-Melos wird dazu gemixt mit einem Klangfarbentriller*’, schrijft Mager over zijn Faust-muziek voor het Goethe-jaar 1932) en door imitatie. Waarmee stelde Martenot het Duitse publiek zijn instrument voor? Met een koraal van Bach, een menuet van Beethoven, een concert van Boccherini (mèt orkest) of de Oriëntaalse romances (bedoeld is waarschijnlijk: rapsodie) van Glazoenov. Wat speelde Mager toen hij teleurgesteld de kwarttoonmuziek de rug had toegekeerd en zijn sferofoon door een

partiturofoon had vervangen? Ook Bach, ook Beethoven, en voor de verandering Mendelssohn en Wagner, zulks natuurlijk ‘in nooit gehoorde klankkleuren’. Dat ook Theremin en de dames die hem assisteerden, op hun concertreizen door Europa en Amerika hun publiek vergastten op romantische liederen, vocalises en bewerkingen van populaire muziekjes, spreekt na het voorgaande vanzelf.

Imitatie en effect zijn bij uitstek commercieel exploitabele kwaliteiten en het zal wel aan de economische toestand in Duitsland en de toenemende concurrentie van radio en grammofoon te wijten zijn geweest dat de Neo-Bechsteinvleugel (een van de eerste elektro-akoestische instrumenten die met expliciet commercieel oogmerk werden ontworpen) een voortijdige dood stierf. Het instrument had de pretentie een ‘verbeterde’ piano te zijn. In tegenstelling tot de toon van de gewone piano die na aanslag niet meer te beïnvloeden is, leek die van de Neo-Bechstein op die van een blazer met een oneindig grote long: duur en variatie in luidheid waren aan geen enkele beperking onderworpen. Aangezien de opvatting dat het gemak de mens dient een commercieel al even exploitabele opvatting is, kon de Neo-Bechstein een wonder van kitsch worden. In een enkele handomdraai kon men van deze elektrische gitaar met achtentachtig toetsen een radio of pick-up maken - een wandmeubel in de vorm van een vleugel.

In de jaren dertig is de elektro-akoestiek niet alleen meer speelgoed van de industrie, maar ook speelgoed van de macht. Vanaf 1933 heeft het regime dat Hindemith dwong te vluchten (maar waaronder zijn leerling Sala in 1941 nog een nieuw concert voor trautonium en blaasorkest van Genzmer in première bracht), zich in toenemende mate van de elektro-akoestiek als propagandamiddel bediend. Een instrument dat in 1931 nog op muzikale gronden werd gekritiseerd, heette in 1939 een instrument van ‘ongekende

mogelijkheden. Bij grote plechtigheden, bij buitengewone politieke maar ook sportieve manifestaties zal het, terwijl het begeleidt en pauzes opvult, de mensen onweerstaanbaar in zijn ban brengen. Het wordt het muziekinstrument dat onze tijd een nieuw beleven van de muziek schenkt.'

Het instrument dat in 1936 de Olympische Spelen luister mocht bijzetten, heette dan ook niet meer antennofoon, maar *Kraft-durch-Freude-Großton-Orgel*. Goebbels, wie ook het trautonium niet onwelgevallig was, werd bij de opening van de Berliner Rundfunkausstellung in 1936, zittend achter het door hem gepropageerde instrument, op de foto vereeuwigd. We zien hoe hij met vertwijfelde blik een poging doet met de rechterhand een machtig boer-daar-ligt-een-kip-in-het-water aan het instrument te ontlokken. De nazipropaganda 'ging het niet zozeer om muziek, maar om de technische verworvenheid als teken van nationaal uitvindersgenie en daardoor als bewijs van macht (...) vergelijkbaar met racewagens, vliegtuigen, autowegen, wolkenkrabbers en maanlandingen, allemaal onmiskenbare "waarden" van futuristische ideologie en uitstekende middelen ter genezing van een verminkt of anderszins met minderwaardigheidsgevoelens opgezadeld zelfbewustzijn', schrijft Fred Prieberg, publicist en muziekredacteur van de Hessische Rundfunk, in zijn artikel 'Probleme der Vergegenwärtigung'. Het artikel is het enige in het honderddertien pagina's dikke programmaboek van de Berliner Musiktage waarin principieel en kritisch wordt ingegaan op het gevaar dat kleeft aan het actualiseren van apocriefe muziekgeschiedenis, en in het bijzonder van het futurisme: het gevaar van een nieuwe mythologie. Priebergs analyse van de naoorlogse ontwikkeling van de elektronische muziek is ontnuchterend. 'Is het toeval dat het uitgerekend de - in de ruimste zin van het woord - verliezers van de Tweede Wereldoorlog zijn die de eerste stu-

dio's voor elektronische en elektro-akoestische muziek onderdak gaven? Frankrijk (*sic*), de Bondsrepubliek, Italië en Japan behoren tot de “verslagenen”; al die landen compenseerden het manco met een tegenideologie. Om in een goed daglicht te komen staan moesten ze technologische en economische successen behalen (van militaire successen was immers geen sprake meer): exportboom, Wirtschaftswunder, force de frappe en schijnbaar vredelievende programma's voor het gebruik van atoomkracht die tot het complex “elektrofascisme” behoren, automatisering, “Neuordnung” van natuur en milieu, hun verwoesting dus, en de voortschrijdende reducering van het humane, en, niet te vergeten, de idee van de elektronische muziekcentrale met haar via de radio over de gehele aardbol te beluisteren produkten. Het politieke aspect van de elektronische studio's, en ook van de experimentele muziek, geldt vooral voor de BRD; zeker in dit land - en West-Duitsland geldt sinds tientallen jaren als het onbetwiste paradijs voor experimenteergrage componisten uit de hele wereld - vindt de “toekomstmuziek” haar oorsprong in hoogst particuliere en pijnlijke ervaringen van haar begunstigers. Individuele gevoelens over het falen in de Hitlertijd moesten gecompenseerd worden; *Wiedergutmachung* van nazistische sympathieën, omdat steeds de twijfel bleef of men de druk niet tòch had kunnen weerstaan.’

Het is erg toevallig dat Priebergs artikel de allerlaatste bladzijden van het programmaboek vult.

(1980)

Van vloerkrakers en kraaklakens

Stel, de chauffeur rijdt over een brug. Het is benauwd, hij draait het raampje van zijn auto open en snuift de koele, nog vochtige buitenlucht op. Zijn neus raakt hierdoor geprikkeld, hij niest heftig en op dat moment stort onder hem de brug in.

Negenennegentig tegen honderd dat de chauffeur, zo hem na deze calamiteit de gelegenheid daartoe nog gegeven is, de instorting van de brug als een gevolg zonder oorzaak

beschouwt, althans niet als het gevolg van zijn niesbui. Dit laatste is immers onbevattelijk. Maar heeft hij gelijk? Wat de chauffeur niet weet is dat de brug tot zijn binnenste binnen was doorgerot. Hoe dan ook, het rammelt in de keten van oorzaak en gevolg.

Het kan echter op vele manieren rammelen, zoals bij voorbeeld wordt bewezen door de theekraker en de servieskraker waarmee het gezin op de foto tevergeefs tracht het zich naar de zin te maken. Het jongetje schenkt thee in. Gevolg: op het moment dat de straal het kopje bereikt, vult de omringende ruimte zich met klaaglijk gepiep. De ouders eten. Gevolg: op het moment dat zij het mes in het voedsel zetten, steekt er een krakerig stormpje op. De aard van het geluid varieert met de 'speelmanier', dat wil zeggen met de schenk- en snijwijze.

Nog vreemder is het gesteld met de blaaskandelaar. Pas als men hard tegen de kaarsen blaast, gloeien er (elektrische) vlammetjes op.

De waarnemer heeft iets van een kerstkonijn. Een jaar lang heeft het dagelijks na het openen van het deurtje van de kooi zijn kop naar buiten gestoken en een jaar lang werd deze handeling met een krop sla beloond. Maar als het de driehonderdvijfenzestigste keer zijn kop naar buiten steekt, voelt het twee wurgende handen om zijn strot.

Het voornaamste verschil tussen enerzijds de chauffeur en het kerstkonijn en anderzijds de bediener van de thee- en servieskraker is dat alleen de laatste zich op een tentoonstelling bevindt en dus tot op zekere hoogte het onverwachte verwacht. Bovendien zijn bestek, borden, kop en theepot met draden verbonden. Toch blijft de verrassing groot. De bezoeker van *Het kraakdozenproject* van kraakdoosspeler Michel Waisvisz verliest zich in steeds herhaalde experimenten.

De beschreven voorwerpen zou men toegepaste of ge-

dramatiseerde kraakdozen kunnen noemen, evenals de vloerkraker (het klavier van een kraakorgel in de vorm van een vloermat via welke men gierend de tentoonstelling betreedt) of het kraaklaken (steels opgesteld in een donker hoekje waar twee etalagepoppen het desgewenst piepend of denderend met elkaar doen) en misschien ook de fraaie lichtkraker: 'Een muziekinstrument dat lichtgevoelig is. Het voortgebrachte geluid ontstaat door de werking van de helderheid en kleur van het invallende licht.' In de praktijk komt het erop neer dat men met een soort lichtgewicht stofzuiger een decoratief beschilderde glasplaat aftast waarachter zich een lichtbron bevindt. Het instrument doet denken aan (de beschrijving van) een veel oudere klankgenerator in het Skrjabin-Muzieklaboratorium in Moskou. Het principe van dit apparaat is simpel: een lichtbron en een uit foto-elektrische cellen bestaande reader waar een glazen paneel met zekere snelheid tussen wordt geschoven. Dit paneel is bedekt met zwarte was waarin naar believen uitsparingen kunnen worden aangebracht. De uitsparingen bepalen welk deel van het licht wordt doorgelaten, dus welk deel van de reader wordt geraakt en, ten slotte, welk deel van de daarmee corresponderende ruisbandjes wordt doorgelaten. Het apparaat (hoewel uit nood geboren: gebrek aan geluidstransformerende machines) geeft antwoord op de vraag: hoe kan ik de aard van het te produceren geluid aan het begin van het technische proces bepalen. Het is hetzelfde idee dat achter de kraakdoos steekt: directe greep op het eindprodukt, als reactie op de produktietechniek in de 'klassieke' elektronische studio.

Het stadium dat aan de kraakdoos voorafging was dat van 'een soort bandrecorder zonder motor: de bespeler is als het ware de motor en kan met zijn handen de speciaal geprepareerde banden heen en weer trekken en met zijn voeten het volume regelen'. Pas nadat was gebleken dat

wat in de studio niet lukte, ook niet lukte met zogenaamde live-electronics op het podium, begonnen Waisvisz en enkele technici aan de ontwikkeling van de kraakdozen. Het principe van de kraakdoos is even simpel als doeltreffend: een verziekte oscillator, een kortgesloten schakeling. In zijn meest elementaire uitvoering is de kraakdoos een soort sigarenkistje met een batterijtje en een ‘openliggende’ schakeling. Op het luidsprekertje bevindt zich een aantal metalen veldjes die in verbinding staan met de schakeling en als het ware de klaviatuur van de doos vormen. Het is een zeer gevoelige klaviatuur. De bespeler fungeert als stroomgeleider en wordt daarmee zelf deel van de synthesizer.

Het vermakelijke en tegelijk hoogst irritante van zo'n kraakdoosje is, zo leerden vijf dagen autodidactische ervaring, dat het klinkend resultaat in hoge mate onvoorspelbaar blijft, hoe zeer je ook je best doet om met je vingers dezelfde speelsituatie te herhalen. Het kraakdoosje deed me denken aan het jarenlang niet gestemde klavecimbel waar ik eens op speelde. De handelingen op dit klavecimbel, die de vertrouwde klanken van een fuga van Bach hadden moeten opleveren, resulteerden nu in sonoriteiten die nog het meest leken op een achterstevoren en met variabele snelheid afgedraaide opname van een fuga uit Hindemiths *Ludus tonalis*. En dan is de hier beschreven kraakdoos nog maar een speelgoedje vergeleken met de veel precieuzere kraakkoffer met al zijn knopjes en regelaars.

(1977)

Hogerhand

De wellustige tandarts

‘Eens komt een tijd, waarde Margarita Kirillovna, dat iedereen - niet slechts vrienden - zich van de ene naar de andere uithoek van de aarde zal spoeden, alleen al om een *rust* in een compositie van mij te horen.’

De voorspelling is nimmer werkelijkheid geworden, maar de profeet, Aleksandr Nikolajewitsj Skrjabin, geloofde erin. Margarita Kirillovna Morozova mocht dan wel zijn vrijgevige beschermster zijn, zij moest niet denken dat deze status haar het recht verschafte de Petersburgse uitvoering van zijn gloednieuwe derde symfonie, *Le poème divin*, te missen. En bovendien: Kant moest zij lezen, Fichte, Schelling, Hegel, pas dan zou zij zijn doctrine kunnen doorgronden. In Parijs werd Skrjabins Goddelijk Gedicht, compositie op filosofische grondslag, aangekondigd als ‘een grandioze schepping die u op fantastische wijze naar een andere wereld verplaatst’. Tijdens het champagnefeest na afloop van de première in de lichtstad, juichte Skrjabin tegen een kelner: ‘Ik heb een symfonie geschreven!’ ‘*Bon bourgeois*’, antwoordde de kelner. ‘Ik droom van een nog grotere symfonie’, vervolgde de componist, die zich niet zo gemakkelijk uit het veld liet slaan. ‘Alle volkeren van de wereld zullen zich verenigen in de viering van een groot feest.’ Het jaar was 1905 en de verlossing was ophanden: de creatie van het *Mysterium*, waarin de gehele aarde en alle aardse gevoelens zouden verschroeien in Skrjabins vlammende ziel, de mens van zijn stoffelijk omhulsel bevrijd zou worden en materie in geest zou veranderen.

Le poème divin markeert een beslissende ommekeer in leven en werk van Skrjabin. Was de componist rond de eeuwwisseling gestorven, hij zou de geschiedenis in zijn

gegaan als de auteur van wat Kjoeï, een van de componisten van het Petersburgse Machtige Hoopje, noemde ‘een koffer met onuitgegeven composities van Chopin’. Van mazurka's, impromptu's, preludes (in het bijzonder op. 9 en op. II), van drie sonates, een pianoconcert en twee symfonieën, kortom, van een zeer bekoorlijke mengeling van epigonisme, persoonlijkheid en beloften van vernieuwing. Zijn biografie zou het beeld geschetst hebben van een modieus-decadent narcist, een nerveus en humorloos erotomaan, geboren in 1871 uit een geslacht van reactionaire militairen, grootgebracht, geadoreerd en bedorven door een ongetrouwde tante, opgeleid, samen met Rachmaninov, aan het Moskous Conservatorium, gevierd als pianist en gevormd door ideeën, gebruiken en modes van zijn tijd en zijn milieu. Van zijn depressiviteit, jeugdige drankzucht, ledigheid en hypochondrie zou de levensbeschrijver vermoedelijk slechts in een terzijde hebben gewaagd, eigen aan de negentiende-eeuwse Russische cultuur als deze hebbelijkheden nu eenmaal zijn. (Werd niet zelfs een evenwichtige persoonlijkheid als Rimski-Korsakov ooit ten overstaan van zijn studenten door een zenuwaanval gevloerd? Dronk Moesorgski niet als een ketellapper? Wijdde Arenski zijn leven niet aan spiritualiën en kaartspel? En was één enkele nies van een paard niet voldoende om Glazoenov uit zijn rijtuig te verjagen?)

Als Skrjabin, inmiddels in de twintig, zich in Schopenhauer verdiept, onderscheidt hij zich, behalve in talent, in weinig van de hem omringende culturele elite. In de vriendenkring rond zijn voormalige pianoleraar Safonov mag hij voor een Nietzscheaan, een mysticus, ja zelfs voor een heilige doorgaan, het hoogste doel in zijn leven is nog nauwelijks filosofisch te noemen: ‘Glorie en Roem’. De treurmars die zijn eerste pianosonate besluit, drukt dan ook wereldbeeld noch wereldleed uit, maar ‘de ergste gebeur-

tenis van mijn leven... problemen met mijn hand'. Twaalf jaar en zevenendertig opusnummers later, als hij *Le poème divin* componeert, is zijn blik voorgoed op het hogere gericht. In drie delen laat Skrjabin de beide helften van het ego, de Mens-God en de Slaaf-Mens, met elkaar kampen teneinde beide één en vrij te maken; de verzoening wordt gevierd in een heroïsch C majeur, dezelfde toonaard waarin met veel Leger-des-Heils-achtig trompetgeschetter ook zijn tweede symfonie al was geëindigd, en dezelfde toonaard waarin enkele jaren later *Poème de l'extase* orgastisch zou exploderen.

Met *Le poème divin* schaarde Skrjabin zich definitief in de gelederen der laat-romantische muziekspeculanten. Niet langer - zo constateert Oskar von Riesemann in zijn inleiding op Skrjabins *Prometheische Phantasien* - is zijn muziek doel in zich, nee, zij is alleen nog 'geeignetes Mittel zur Erreichung ferner Ziele'. Als Skrjabin in 1902 zijn leraarspost op het conservatorium opgeeft is dat niet om zijn leven geheel in dienst van de muziek te stellen, maar om, zoals hij schrijft, 'mij uitsluitend aan mijn ideeën te kunnen wijden'.

Het is verbazend dat de componist die zo'n bijzondere binding met het *woord* had en die zich niets vreselijkers kon voorstellen dan dat hij slechts als componist van symfonieen en sonates de geschiedenis zou ingaan, alleen bij hoge uitzondering een beroep op de menselijke stem heeft gedaan. Skrjabin componeerde één lied (een postuum uitgegeven jeugdwerk); eenmaal, in het laatste deel van zijn eerste symfonie, laat hij een pompeuze en nauwelijks karakteristiek te noemen *Hymne aan de Kunst* zingen; en eenmaal, ter versterking van de instrumentale klankorgie aan het slot van *Prometheus*, voert hij een woordloos zingend koor op. Bij het componeren van een opera (omstreeks 1902) bracht hij het niet verder dan een fragment gebleven

libretto en een verzameling losse muziekschetsen. (Uit *Poème* op. 32 nr. 2 en *Poème tragique* op. 34, twee pianostukken, kunnen we ons een beeld vormen van de geplande operamuziek. Skrjabins pianominiaturen fungeren nogal eens als prullenmand voor restmateriaal.)

De globale opzet van de opera is reconstrueerbaar. Een filosofisch muziekdrama van surreëel karakter en, volgens Skrjabins zwager en biograaf Boris de Schloezer, zich afspelend 'aan gene zijde van tijd en ruimte, ontdaan van uiterlijke werkelijkheid en van alle eigenschappen van het dagelijks leven'. Held van het symbolistische kunstwerk is de Filosoof-Musicus-Dichter (Skrjabin zelf), die in het kielzog van Nietzsche en Schopenhauer naar zijn vrijheid reikt en het volk ontdoet van het juk dat het door de koning is opgelegd; de Held, personificatie van het actieve, creatieve, mannelijke principe van de wereld, verleidt de dochter van de koning en sterft met haar in opperste vervoering.

In zijn monumentale Skrjabin-biografie (1970[2]) noemt Faubion Bowers de mislukte onderneming een 'autistische illusie'. De held als demiurg die de wereld naar zijn eigen goddelijk inzicht inricht, de wereld als speelgoed van de geest: het is een definitieve stap in de richting van de grootheidswaanzin. Het drama van de Filosoof-Musicus-Dichter bevat de kiem van de doctrine die Skrjabin in de laatste vijftien jaar van zijn leven ontwikkelde: een ideologie op mystiek-filosofische grondslag waarin invloeden van het Duitse idealisme vermengd zijn met de meest esoterische elementen van de theosofie, en waarin erotomanie en solipsisme een alchimistische verbinding aangaan met ideeën over verlossing, extase en creativiteit. 'Maximale creativiteit, maximale erotiek', sprak de componist die op zijn twaalfde al pianoles kreeg in de 'dierentuin' van een beroemd pederast, maar die te preuts was om het woord homoseksualiteit over zijn lippen te krijgen.

‘Ik begin mijn verhaal. Het is het verhaal van de wereld - van het universum. Ik ben, en er is niets buiten mij. Ik ben niets. Ik ben alles. Ik ben één, en in mij is menigvuldigheid. Ik wens te leven. Ik ben de hartslag van het leven.’ Dit credo, opgetekend in een zeer geheim schrift, dateert uit 1904. Het is het begin van een reeks steeds fanatieker wordende ontboezemingen. Wat aanvankelijk misschien nog speculatie was, poëzie desnoods, groeit uit tot de overtuiging van iemand die zich in alle ernst het middelpunt van het heelal waant en zich daar ook naar gedraagt. Skrjabin begint metterdaad, hoewel in iets bescheidener bewoordingen, zijn doctrine uit te dragen. ‘Ik moet preken’, bekent hij een vriend, ‘ik moet een nieuwe weg wijzen. Ik heb al, net als Christus, vanuit een boot gepreekt.’ Als hij op zekere dag maar niet thuiskomt, gaat zijn vrouw op zoek naar hem en treft hem aan in een café: ‘Hij was opgewonden en stond gepassioneerd te preken.’ Uit alle beschrijvingen komt een charismatische persoonlijkheid naar voren, zelfs sceptici zijn gefascineerd: ‘Voor hem was de droom echt. Maar iedereen werd er door besmet.’

Uit een aforistisch betoog waarin hij met de experimentele psychologie van Wundt jongleert, concludeert Skrjabin volgens metafysische logica: ‘Dus *ik* ben de *schepper* van elke ervaring. Ik ben de schepper van de wereld.’

Skrjabins solipsisme is niet alleen een kennistheorie, het is tegelijkertijd een machtstheorie: de wereld *bestaat* voor zover ik haar ken, maar ook: de wereld is geheel aan mij *onderworpen*. Narcisme en megalomanie, vruchten van zijn solipsisme, culmineren een jaar later in hysterie: ‘...Ik ben God! (...) De groei van het menselijk bewustzijn is de groei van het bewustzijn van genieën. Het bewustzijn van de overblijvenden bestaat uit scheuten en vonken van hetzelfde bewustzijn. Er is slechts één bewustzijn. Dat is het mijne.’

Skrjabins ideeën zijn zo mogelijk nog verwarder geworden, maar de toon werd steeds optimistischer. De verbintenis van dood en seks (Wagners *Liebestod*), kus en kwelling, orgasme en hellevuur week voor de idee van een alles ontbindende extase. De neerslag van deze idee is *Poème de l'extase*. Niet alleen de titel ruikt - om met Boris Pasternak te spreken - naar zeepverpakking, ook het gelijknamige gedicht. De gelijknamige compositie is daarentegen een meesterwerk.

Twee bewonderaars uit Skrjabins intiemste kennissenkring hebben elk een biografie over de componist geschreven. De ene was Skrjabins eerder genoemde zwager Boris de Schloezer. Schloezer beschermde Skrjabin, wees op de verhevenheid van diens wereldbeschouwing en waakte aldus over zijn nagedachtenis. Hoe deze gezindheid hem zelfs in gewetensnood bracht, blijkt uit het begin van zijn monografie (1929) over Stravinsky. Schloezer citeert een onwelwillende uitspraak van Stravinsky over Skrjabin en heeft er vervolgens bijna twintig bladzijden voor nodig om zijn bewondering voor Stravinsky met zijn bewondering voor Skrjabin te verzoenen.

De andere biograaf was Leonid Sabanejev. Sabanejev legde de nadruk op de psychologie achter Skrjabins denkwereld en noemde de componist ‘klinisch waanzinnig’. Het begin van Skrjabins psychose dateerde hij rond 1906. Inderdaad lijken vanaf dat moment in Skrjabins geest de laatste banden met de werkelijkheid verbroken te worden.

Wat er nog resteerde aan twijfel was van het bedenkelijkste soort: bij voorbeeld de twijfel of hij nu zelf God *was* of een god *herkende* in het diepst van zijn gedachten. Aan Tatjana, zijn tweede vrouw, schrijft hij: ‘Ik buig voor de grote gevoeligheid die je toont tegenover HEM die in mij woont. Je gelooft nu in HEM. HIJ is groot, al ben ik soms stumperig, klein, zwak en moe. Maar je vergeeft me

dit allemaal omdat HIJ in mij woont. Ik ben nog niet HEM, maar zal spoedig wèl HEM zijn.'

Dat er in Moskou - ver van het Zwitserland waar Skrjabin in vrijwillige ballingschap vertoefde - geruchten gingen dat hij zo niet verlamd, dan toch krankzinnig was, en zo niet krankzinnig, dan toch de vader van een monster, een dier zo vreemd, dat het op sterk water was gezet en in een museum tentoongesteld - niemand zal het zijn tijdgenoten kwalijk nemen.

De laatste jaren van zijn leven heeft Skrjabin weer in Moskou gesleten. Hij was inmiddels een legende geworden en kon zwemmen in de ooit zo begeerde eer en roem. In zijn huis, ingericht met de modernste Europese meubelen, vormde hij het middelpunt van een steeds esoterischer vriendenkring, voornamelijk bestaande uit mystici, theosofen en symbolistische dichters. In zijn boekenkast stonden nu naast *La clef de la théosophie* van Blavatsky, Goethes *Faust*, Plato's *Dialogen* en verschillende inleidingen tot en geschiedenissen van de filosofie (in deze tijd zou Skrjabin voornamelijk Aula-pockets hebben gelezen), Barths *Godsdienst van India*, Arnolds *Licht van Azië* en Asvogoshi's *Leven van Boeddha*. Zijn doctrine naderde haar voltooiing.

In *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre* (1978) heeft Manfred Kelkel de evolutie van Skrjabins ideeënwereld nauwkeurig geanalyseerd. De tweede en afsluitende fase in deze evolutie noemt hij de synthetische: een wereldbeeld gebaseerd op de 'theorie der correspondenties' en derivaten hiervan, zoals de 'harmonie der sferen', de 'universele analogie' en de 'universele vibratie'. Het is een theorie met een lange traditie, zo oud als Pythagoras, en ze biedt een verklaring voor een aantal constructieprincipes die Skrjabin, volgens Kelkels analyse, in zijn muziek gehanteerd heeft (Fibonacci-reeks, Gulden Snede en dergelijke).

Maar kenmerkender voor de late Skrjabin is het streven om de muziek niet langer *uitdrukking* van ideeën te laten zijn, maar de *voltrekker* ervan. 'Zijn streven naar waarheid en kennis was zo groot en de behoefte naar verwezenlijking van het als waar gekende vervulde zijn wezen zo diep, dat hij ten slotte zich zelf met de drager van de verwezenlijkingsidee identificeerde en doordrongen was van zijn roeping om de wereld door middel van zijn artistieke openbaringen op een hoger *Daseinsplan* te tillen.' Voor Riesemann was Skrjabin anno 1924 geen filosofisch curiosum, maar een serieus denker.

Veel pleit ervoor om, net als Sabanejev deed, Skrjabin een kind van zijn tijd te noemen - van een tijd waarin zwarte missen thuishoren (met Skrjabins kennelijke instemming doopte men zijn negende sonate tot *Messe noire* om), satanverering (*Poème satanique* op. 36), esoterisme (in *Flammes sombres* op. 73 nr. 2 brandt het theosofische 'zwarte vuur' van de onwetendheid), het einde van de wereld (de *Apocalyptische suite* van Ljadov) en kannibalisme (Skrjabins vriend, de schilder Nikolai Sperling, dronk en at als frontsoldaat, op zoek naar mystieke belevenissen, mensenbloed en mensenvlees).

Maar als Skrjabin kind van zijn tijd was, dan ook het extreemste: zijn roeping was, persoonlijk de wereld te verlossen. Aan die roeping gaf hij gestalte door in de laatste tien jaar van zijn leven alles ondergeschikt te maken aan de uitvoering van deze taak: de mystieke enscenering van apocalyps en wedergeboorte, zijn magnum opus.

Het *Mysterium* zou eindigen in de totale destructie van de wereld, of, overeenkomstig weer een ander visioen, culmineren in een toestand waarin iedereen en alles *anders* zou zijn; ook insekten, vogels en wilde dieren zouden ervan getuigen. In 1910 kondigde een Russische krant de spoedige voltooiing van Skrjabins ultieme heilsplan aan. Een laat-

ste restje werkelijkheidszin deed de componist echter besluiten zich voorlopig te beperken tot een *Voorbereidende Handeling*.

De *Handeling* zou de kroon op de romantische *Kunstreligion* worden, en een voorloper van wat later met het zo toepasselijke germanisme *totaaltheater* aangeduid zou worden: muziek, zang, dans, pantomime, lichtshow (zoals ook al in de partituur van *Prometheus* is voorgeschreven), processies, geur- en smaaksymfonieën. Instrumentalisten en zangers zouden op hun choreografische taak worden voorbereid op een speciaal daartoe te stichten academie, bij voorkeur in Engeland waar Skrjabins excentriciteit zeer goed aansloeg. De *Handeling* zou worden voltrokken in India, gesitueerd in een halfcirkelvormige tempel. Zonsop- en zonsondergangen tegen de achtergrond van de Himalaya zouden een deel van het decor vormen, en uit de wolken moesten klokken hangen. Aan de overkant van een halfcirkelvormige vijver, complement van het podium, zouden de toeschouwers-participanten plaatsnemen, zorgvuldig ingedeeld in rangen. De balkons waren voor de geestelijk minst gevorderden gereserveerd. De *Handeling* zelf (de bestaande beschrijvingen zijn verwarrend) zou de ontwikkeling van de kosmos behelzen, de opkomst van het mensdom en de groei van het individu: van Eenheid via Dualiteit naar Veelheid en weer terug naar Eenheid. Zeven dagen zou het ritueel duren en op de zevende dag zou een nieuw mensenras geboren worden.

Ach, zo veel hoogmoed moest voor de val komen. Elf jaar na zijn grootheidswaanzinnige berisping van Margarita Kirillovna maakte de minuscule realiteit van een kwaadaardige karbonkel op de bovenlip van de componist een voortijdig eind aan zijn hovaardig streven. Zijn yogaleermeester had hem niet geleerd eeuwig de laatste adem te rekken. Het reeds aangeschafte tropenpak kon in de kast blijven hangen.

De twee uiteindelijke kenmerken van het genie, zegt Goethe in een geschrift over Haydn, zijn naïviteit en ironie. Wie bang is voor de donder, niet op het gras durft te zitten, voortdurend zijn handen wast, 's winters voordat hij het raam opent zijn jas aantrekt, zijn neteligste brieven verkeerd dateert, verkeerd adresseert of zonder postzegel verzendt en de ontvanger ervan waarschuwt dat het geschrevene, vooral kantje vier, besmet is doordat er geld op is gevallen, en wie - minder triviaal nu - meent te kunnen vliegen en pogingen in het werk stelt over het water te lopen, wie, kortom, is en doet als Skrjabin, is neurotisch, hypochondrisch, verstrooid en desnoods naïef. Maar ironie? Nee, ironie moet vreemd zijn aan wie op negenjarige leeftijd onder de druk van zijn gedachten de slaap niet kan vatten en later, met zijn meest geliefde romanpersonage, Kirillov uit Dostojevski's *De demonen*, zegt: ‘Als er geen God is, dan ben *ik* God’; aan wie in het feit dat hij op Kerstmis werd geboren een messiaans voorteken ziet en in het evangelie van zijn apostelen, geheel in tegenspraak met de feiten, op Pasen het tijdelijke met het eeuwige verwisselt.

Zo iemand kan slechts geniaal zijn op een wijze die Goethe nog niet had voorzien. En de componist Skrjabin was geniaal, al worden we door de muziekpraktijk te weinig in de gelegenheid gesteld deze bewering op waarheid te toetsen.

***

Rimski-Korsakov trok een cirkel op tafel als Skrjabin over zijn mystiek begon, en kranten gispten zijn verachtelijk ‘kosmopolitisme’ en zijn verraderlijk ‘eurasianisme’ (Slavisch zijn en westers componeren), maar het veranderde er niets aan: in het begin van de twintigste eeuw was Skrjabin onbetwistbaar ‘de briljantste en prominentste naam in

de Russische muziek (...), idool van allen die in de voorste linies van de Russische cultuur stonden' (Arthur Lourié). Een Engelse dirigent, 'ontsnapt aan de bolsjewieken', weet van zijn uitvoering van *Poème de l'extase* in 1919 nog te vertellen dat het publiek - 'niet het ontwikkelde publiek van vroeger, maar een nieuw en geheel democratisch publiek van arbeiders, boeren, soldaten en matrozen' - 'een opvallende voorkeur voor moderne en gecompliceerde muziek' vertoonde, met als 'speciale favoriet': Skrjabin. Enkele jaren later publiceerde professor Iwan Lapsjin een studie over het artistieke scheppingsproces en rekende daarin af met Skrjabins mystiek: 'Domme pleitbezorgers van Skrjabin waren geneigd hem tijdens zijn leven met de mantel van de profeet te bekleden, of liever gezegd, met de jas van de charlatan. Aan niets hechtten zij meer dan aan zijn theosofisch delirium, zijn bovennatuurlijke hebbelijkheden en zijn wonderdoenerij (...) We moeten echter naar zijn *werk* kijken om de sleutel tot zijn artistieke gevoelens over de wereld te vinden, en niet naar zijn filosofie.'

Natuurlijk, uiteindelijk telt alleen het werk, maar Skrjabin tot slachtoffer te verklaren van zijn pleitbezorgers, dat gaat wat ver. Meer reden was er geweest om de bestraffende vinger te richten op bewonderaars die, teneinde muzikale smaak met politiek geweten te verzoenen, Skrjabin de socialistische beginselen toedichtten. Bijna is de componist er zèlf in gaan geloven; hij overwoog de partituur van zijn *Poème de l'extase* van het motto 'Ontwaakt, verworpenen der aarde' vergezeld te doen gaan, en een dame die hem als Aleksandr Nikolajewitsj voorstelde aan 'kameraad Sokolov' corrigeerde hij met de woorden: 'Ook ik ben "Kameraad".'

De dame in kwestie was de vrouw van de beroemde marxistische theoreticus Plechanov. In 1940 zette zij haar herinneringen aan de vriendschap en het intensieve intel-

lectuele contact die haar man en Skrjabin onderhielden, op papier. ‘Aleksandr Nikolajewitsj’, had Plechanov gezegd, ‘je hebt, zoals je meer dan eens gezegd hebt, kennis genomen van Marx en het marxisme, ja, het zelfs bestudeerd, maar het is jammer dat het geen effect op je heeft gehad. Je bent en blijft een onverbeterlijke idealistische mysticus.’ Plechanov was niettemin een groot bewonderaar van de componist Skrjabin en noemde diens muziek ‘de uitdrukking van zijn tijd in klank’. Zijn tijd: 1905, socialisme, Blavatsky, occultisme? Of alles tegelijk?

Na de Revolutie was het snel gedaan met de socialistische visie op Skrjabin en dus ook, na Lenin althans, met zijn muziek. Onder Stalin werd de componist schuldig bevonden aan ‘morbide neuropathische egocentriciteit’, en meer anti-volks geacht dan wie of wat ook in de geschiedenis van de Russische muziek. Een paar jaar later, in 1945, was het merkwaardigerwijs een biograaf al weer toegestaan te noteren dat Skrjabin weliswaar de revolutionaire gebeurtenissen niet had begrepen, maar dat hij niettemin ‘uitzonderlijk goed de heroïsche daadkracht van het revolutionaire bewustzijn en de trotse wil tot overwinnen uitdrukte’.

Conform de wetten der dialectiek moesten op den duur Skrjabin, het symbool van de reactie, en Skrjabin, het symbool van de vooruitgang, in een wankel evenwicht gebracht kunnen worden. ‘Natuurlijk bleef Skrjabin niet onberoerd door de decadente symbolisten’, schrijft Delson met een gewaagd understatement in zijn uit 1971 daterende biografie, maar ‘ondanks het thema van de ondergang, het beeld van universele dood en duisternis geeft de muziek van Skrjabin als totaliteit voorrang aan de idee dat hindernissen door strijd genomen worden en toont zij een rebelse held in zijn streven naar geluk en naar de overwinning van licht en wijsheid.’

Als Delson zijn biografie schrijft, is Skrjabin al lang

weer in ere hersteld. Zijn composities doen dienst als achtergrondmuziek voor televisieprogramma's en films, bij voorkeur films over de revolutionaire gebeurtenissen van 1905! Als Joeri Gagarin de eerste ruimtevlucht maakt, wordt Skrjabins *Poème de l'extase* de ether in geslingerd, en als de heelalreiziger terugkeert, wordt hij op het Rode Plein opnieuw met Skrjabin begroet. Tien jaar later, in 1971, viert men het eeuwfeest van de componist: lovende krante- en tijdschriftartikelen en voor vier kopeken is men de gelukkige bezitter van een postzegel met zijn beeltenis. De decadente mysticus van weleer wordt tot visionair omgedoopt: anticipeerde hij immers niet met het gebruik van ruisklanken - zo wil het nieuwe inzicht - op de elektronische muziek? Waren de klokken die uit de hemel de aanvang van het *Mysterium* moesten aankondigen geen voorboden van stereo en quadrofonie? En moest Skrjabins commentaar op het tweede deel van zijn Vierde sonate (‘ik wil dit nog sneller, zo snel mogelijk, tot de grenzen van het haalbare, zodat het een vlucht wordt, de snelheid van het licht, recht op de zon af’) niet als profetie van de ruimtevaart worden begrepen?

Meer dan de herdenking van enig ander componist die balanceerde op het breukvlak van twee eeuwen (Reger in 1973, Busoni in 1974) gaf die van Skrjabin in 1975, vooral in de Verenigde Staten, aanleiding tot een rage. En zoals de meeste rages ontstond ook deze uit een leegte, bereikte snel haar hoogtepunt en behoorde weer even snel tot het verleden. Wie had anders verwacht van een rage die dreef op wat nu juist het meest gedateerde (en dus toen meest ‘actuele’) aspect van het verschijnsel Skrjabin was: de mystiek, het psychedelische wereldcircus, of, zoals Henry Miller over *Poème de l'extase* schreef: ‘cocaine and rainbows’. Zo gering was het verschil tussen de religieuze prevelementen van menige wierooksekte en de boodschap van Skrjabin,

dat de componist voor korte tijd profeet van de multimedia-mode werd, van de magische New Wave, van het exotische Never-Never-Land.

Maar het is de ironie van de geschiedenis dat wat in 1972 als actueel gold, bij de muzikale avant-garde van 1915 gedateerd heette. Voor iemand die niet alleen biograaf maar ook vriend en leerling van Skrjabin was, constateerde Sabanejev met uitzonderlijk gevoel voor proportie: 'Deze verlate romanticus deed zijn intrede, juist toen men de romantiek verouderd had bevonden en op stal had gezet. (...) Het was Skrjabins tragedie dat hij, geroepen als filosoof, geboren werd als musicus; dat hij de leer van de extase predikte aan het begin van de twintigste eeuw en niet inzag dat dit in puur muzikale zin een anachronisme was.' Anders gezegd: *Poème de l'extase* valt in de tijd ongeveer samen met Debussy's *La mer* en *Prometheus* is maar een fractie ouder dan Stravinsky's *Petroesjka*.

Maar Skrjabin ging, compositorisch, verder dan *Prometheus*. Zijn laatste pianowerken exploreren de terra incognita van de vrije atonaliteit. Uit zijn gedurfde harmonische experimenten heeft een nieuwe generatie Russische componisten (Lourié, Roslawets) haar niet minder gedurfde conclusies getrokken. Het is niet overdreven te stellen dat Skrjabin het fundament heeft gelegd van wat zich had kunnen ontwikkelen tot een Russische pendant van de Weense school, gesteld dat dit niet van hogerhand onder verwijzing naar de sociaal-realistische doctrine verhinderd was. Skrjabins invloed op componisten als Ljadov, Glazoenov (die beweerde het 'mystiek akkoord' onherkenbaar verstopt te hebben in zijn muziek), Rachmaninov en Prokofjev is van de oppervlakkige soort. Hetzelfde geldt voor Stravinsky (*Zwezdoliki, Vuurvogel*, de *Sacre* zelfs), die zich in zijn jeugd zelfs eenmaal als een schaamteloos epigoon liet kennen (Vier etudes op. 7). De minachtende toon waarop

Stravinsky het grootste deel van zijn leven over Skrjabin heeft gesproken, bewijst dat niets de potentiële invloed van Skrjabin meer in de weg heeft gestaan dan Skrjabin zelf: zijn mythe maakte doof voor de geavanceerde structuur van zijn composities.

Eén naam ontbreekt bij gebrek aan aanwijzingen voor directe beïnvloeding: Olivier Messiaen, zonder twijfel Skrjabins belangrijkste geestverwant in de twintigste eeuw.

De verwantschap is frappant en varieert van het vermogen tot audition colorée (klank horen en kleur zien), het ideaal van een afwisselend mystieke, etherische, sensuele en extatische klankwereld en de neiging tot onmatigheid en vulgariteit, tot overeenkomsten in muzikale stijl. Het zinderende, koraalachtige thema in strijkers, hoorns en fagotten uit *Prometheus* zou in menige compositie van Messiaen naadloos passen. Er is één verschil tussen Skrjabin en Messiaen: de eerste beschouwt zich zelf, de tweede de God der rooms-katholieken als het middelpunt van zijn werk. Maar de overeenkomst is treffender: een door smaak noch relativeringsvermogen gehinderde monomanie die in beider muziek gestalte krijgt in de neiging tot maniërisme, daardoor in optimale herkenbaarheid, en in de exploratie (maar dan wel een zeer verfijnde exploratie) van een tamelijk klein expressiegebied. Bij Skrjabin manifesteert die monomanie zich bovendien in de beperking van genres die hij beoefende: vijf symfonieën, een pianoconcert, een *Rêverie* voor orkest en zesenzestig opusnummers voor piano solo.

Voor de componist Skrjabin bestond alleen de componist Skrjabin, - een niet onbekende vorm van artistieke zelfbescherming. Op de programma's van zijn recitals stond uitsluitend eigen werk; als hij zich al verwaardigde een enkel woord aan andere componisten vuil te maken,

dan was het een woord van afkeuring; en hun eventuele invloed was wel het laatste waarover hij wenste te spreken. We weten nauwelijks wat voor muziek hij kende, weinig meer dan dat op zijn werktafel Debussy's *La mer* lag en Strauss' *Ein Heldenleben*. Het moet, zo te horen, dezelfde werktafel zijn waaraan hij *Poème de l'extase* componeerde. Desondanks bedacht hij Debussy, de componist met wiens pianostijl de zijne zoveel raakpunten had, met de grofste belediging waarin zijn Franse vocabulaire voorzag: *par terre*! Ten slotte verkeerde zijn afkeer van beïnvloeding in immuniteit ervoor.

Monomanie is kracht en zwakte in een. Het is de zwakte van de beperktheid van Skrjabins oeuvre, zowel naar genre als karakter, en het is de kracht die de enorme stijlontwikkeling mogelijk maakte die in krap tien jaar leidde van de o zo mooie maar o zo onschuldige Prelude voor de linkerhand tot de duivelse ironie van *Poème satanique* (1903), en die uiteindelijk resulteerde in de kaalslag van de prelude opus 74 nummer 4. Dank zij dezelfde monomanie was die ontwikkeling niet alleen enorm van reikwijdte, maar ook van consistentie. Met enige overdrijving zou ze herleid kunnen worden tot de fascinatie door één enkel akkoordtype (het zogenoemde gealtereerde dominant-septiem- of dominant-none-akkoord) dat aanvankelijk nog gehoorzaamt aan de wetten van de functionele tonaliteit, daarna verzelfstandigt, en ten slotte opnieuw wordt geïnterpreteerd als het zogenaamde ‘mystiek akkoord’, een tonaal indifferent klankcentrum.

Fascinerend is de middenperiode waarin de muziek begint te gisten en buiten de oevers van de tonaliteit treedt; de periode van de eerste poèmes, van de Vierde en Vijfde sonate, met hun later tot maniërisme geworden speelvoorschriften (*focosamente, esaltato*, en later: *mysterieux, vibrant*,

lumineux, légendaire, avec langueur, avec un sombre majesté, très parfumé) en ook de periode waarin de traditie het in laatste instantie nog wint van de maniakale solipsist en hem dwingt een stuk dat noot voor noot de wetten van de functionele tonaliteit overtreedt, toch met een conventionele en volstrekt willekeurige drieklank af te ronden.

Monomanie was, kortom, de belangrijkste psychische constante in een ontwikkeling die begon met de chopineske werkjes van een romantisch pianovirtuoos, voortging langs wegen die gebaand waren door onder anderen Wagner (eerste symfonieën), Liszt en zelfs César Franck (tweede symfonie, tweede deel), en ten slotte culmineerde in de atonale, expressionistische psychogrammen van een megalomane mysticus.

Wat, tegen de achtergrond van zijn biografie, nog het meest verbaast, is dat Skrjabin erin slaagde zijn intuïtief ontwikkelde atonaliteit te bedwingen in een systematisch stelsel van muzikale wetmatigheden, een coherente muzikale syntaxis. Het is de paradox van het met meetlat en liniaal componerende warhoofd, de paradox van enerzijds de klank geworden filosofie van het 'alles in een en een in alles', en anderzijds het schroeiende, kwijnende, diabolische en erotische *quasi-improvisando* en de schepper daarvan, de 'zieke en neurasthenische muziekwonderdoener' (Sabanejev), de 'gedegenereerde formalist' (Steinpres), 'onze bitterste vijand' (Sjostakowitsj op het hoogtepunt van het stalinisme; in 1972, ter gelegenheid van Skrjabins eeuwfeest, zong de componist van de politieke weeromstuit zijn lof), de 'wellustige tandarts' (Aldous Huxley), de 'messiaanse' (Martin Cooper) *Prometheus*-componist, die weliswaar niet het vuur aan de goden ontroofde maar wel over het vermogen tot levitatie meende te beschikken en de Nazarener imiteerde in een vergeefse poging over het Meer van Genève te wandelen.

Maar geen enkele romantisch-decadente aberratie kon deze componist verhinderen vanaf zijn *Prometheus* twintigste-eeuwse muziek te componeren - muziek die ongehoorde conclusies trok uit de klanktoestand van de Duitse laatromantiek en het Franse fin-de-siècle en die anticipeerde op het constructivisme van Schönberg: het *molto meno vivo* van de Negende sonate, de fonkelende mozaïeken van het slot van de Tiende sonate, de overwinning van de zwaartekracht in *Poème* opus 59 nr. 1, de languissante onbeweeglijkheid van de *Guirlandes* opus 71 nr. 1 en, bovenal, de obsederende herhalingen van *Vers la flamme*, dat in feite niet meer dan een uitgecomponeerd crescendo is, beginnend met aarzelende, lang aangehouden akkoorden en eindigend in een climax van dolgedraaide tremolo's, hamerende slagakkoorden en een denderende vijfklank, die in één klap de herinnering wegvaagt aan al die mislukte slotpagina's, vol machteloze klankorgieën, in vroeger werk (het *estatico* van de Vijfde sonate, *Poème de l'extase, Prometheus*).

Skrjabins laatste voltooide werk zijn de Vijf preludes opus 74. Het zijn korte tot zeer korte stukken, de duur varieert van ruim een halve tot ruim anderhalve minuut. Skrjabin zelf heeft de cyclus nooit in zijn geheel uitgevoerd. Drie keer stond alleen de tweede prelude op zijn programma - zijn favoriete: ‘heet als de verschroeide woestijn’ - en op het laatste recital voor zijn dood speelde hij nummer een (*douloureux, déchirant*), drie (*allegro drammatico*) en vier (*lent, vague, indécis*).

In een inleiding op de muziek van Skrjabin (*Skryabin*, 1978) wijst Hugh Macdonald erop dat opus 74 niet moet worden opgevat als de som van alles wat Skrjabin componeerde, zomin als *Parsifal* het culminatiepunt van Wagner is. Tot op zekere hoogte is dit juist. De preludes zijn gebaseerd op de schetsen van de *Voorbereidende Handeling* en die

schetsen worden door twee tendensen gekenmerkt: enerzijds extreme expansie van het muzikale materiaal (twaalftoonakkoorden) en anderzijds extreme reductie ervan; beide tendensen vloeien uit een en het zelfde expressionistische streven voort, het streven naar uiterste concentratie van muzikale uitdrukking. Reductie is het kenmerk van de tweede en, meer nog, van de vierde prelude. Misschien wel meer dan enige andere compositie is deze vierde prelude een richtingaanwijzer naar de toekomst, niet langer laatste consequentie van het oude, maar het aarzelende begin van een nieuwe muziek; een onzeker en kaal aforisme, een residu, ook van de harmonie, die is afgebrokkeld tot drieklanken waarin majeur en mineur verenigd zijn.

Veel van Skrjabins tijdgenoten raakten in deze laatste werken het spoor bijster, slechts een enkeling herkende het nieuwe. Jevgeni Zamjatin schreef in 1922 een kort verhaal over het einde van de wereld en zijn vlucht in een hol. Met zich mee neemt hij: boeken, pannekoeken, een strijkijzer, wat brandhout, vijf aardappelen, een bijl en Skrjabins opus 74, te zamen vormend de inboedel van een moderne ark van Noach. A. Eaglefield Hull, een Skrjabin-apologeet en -biograaf van het eerste uur, moest bekennen dat de prelude opus 74 nr. 4 ‘vierentwintig maten van de meest kakofonische harmonie bevat, ooit geschreven’ door deze componist. ‘Is hij boven de mogelijkheden van ons muzikaal systeem uitgestegen’, vraagt de commentator zich vertwijfeld af, ‘of verloor hij één kort ogenblik zijn vaste greep op de dingen?’

Skrjabin heeft zijn speer niet verder in de toekomst kunnen werpen. Zijn zoontje Joelian heeft geprobeerd die taak over te nemen door op tienjarige leeftijd vier kleine preludes te componeren in een stijl die begint waar die van zijn vader ophield. Dat het zou gaan om een uitwerking van

schetsen die zijn vader had nagelaten, is door Reinhold Glière, Joelians compositieleraar, tegengesproken.

Een jaar na de voltooiing van de preludes verdronk Joelian in de Dnjepr.

(1978, 1979)

Een Weense school in Rusland

In de jaren zeventig werden de eerste aanzetten gedaan tot herontdekking van een periode in de Russische muziek die eerst opzettelijk uit de annalen van de geschiedenis werd verwijderd en vervolgens vergeten. Die periode begint omstreeks 1910, een paar jaar voor de dood van Skrjabin, en eindigt omstreeks 1930 ten tijde van Stalins eerste vijfjarenplan. Het zijn de avontuurlijkste jaren in de twintigsteeeuwse muziek in Rusland en de Sovjet-Unie. Als de muzikale ontwikkeling die in deze tijd op gang werd gebracht, niet kunstmatig was afgebroken, dan had zij het beeld van de muziek in de twintigste eeuw waarschijnlijk ingrijpend veranderd. In Parijs werden ter gelegenheid van de tentoonstelling Paris-Moscou in 1979 niet minder dan zevenentwintig concerten aan deze periode gewijd; de Westduitse omroep organiseerde in Keulen een drie dagen durende *Begegnung mit der Sowjetunion*; en in Nederland, waar in het begin van de jaren zeventig de Rondomconcerten het voortouw hadden genomen, volgden het ASKO met Russische muziek anno 1920 en anno nu, en de pianist Geoffrey Madge met de grammofoonplaat *Russian Music 1920*. Twee componisten trokken in het bijzonder de aandacht: Arthur Lourié (1893-1966) en Nikolai Roslawets (1881-1944).

Lourié, later alleen nog bekend uit de biografie van Stravinsky (wiens rechterhand en *valet de chambre* hij enige tijd was), was ooit muzikaal adviseur van Loenatsjarski, de Volkscommissaris van Nationale Educatie, en in die hoedanigheid gevreesd om zijn agressieve politiek. Tegelijk genoot hij bekendheid als muzikaal modernist. Al in 1910 experimenteerde hij met micro-intervallen en in 1914 componeerde hij vier epigrammatische composities, *Syn-*

thèses, die zich in pianistisch opzicht bewegen aan de periferie van Skrjabin, in harmonische complexiteit aan Schönberg raken en in introverte terloopsheid aan Webern doen denken. Historisch zijn deze pianostukken van belang doordat zij een voorzichtige poging doen tot systematisering van een atonaal klankgemiddelde. Roslawets gaat in zijn constructivisme zelfs nog verder en ontwikkelde Skrjabins zogenaamde ‘klankcentrum’-techniek zeer ver in de richting van de principes die later door de Weners Hauer en Schönberg zouden worden geformuleerd.

Dat in Moskou zeer wel de Weense School van de Sovjet-Unie had kunnen ontstaan wanneer de doctrine van het sociaal-realisme en de culturele repressie onder Stalin de als burgerlijke decadentie verketterde muzikale vernieuwing niet in de kiem hadden gesmoord, weten we voornamelijk dank zij westerse nieuwsgierigheid. In de Sovjet-Unie rust sinds jaar en dag een taboe op de muzikale jaren tien en twintig. Het was de tijd waarin de nieuwste Westeuropese muziek nog volop werd gespeeld in Moskou en Leningrad (*Wozzeck, Renard, Jonny spielt auf*) en waarin, omgekeerd, het sensationele succes van Mosolovs *IJzergieterij* zelfs Hollywood bereikte. Het heilzame klimaat van cultureel liberalisme maakte een radicale vorm van muziek-ideologische polarisatie mogelijk, die de vitaliteit van het muziekleven echter niet in gevaar bracht. De dominante tegenstelling was die tussen de *asmovski*'s en de *rapmovski*'s, ofwel, in meer stalinistische termen (beide stromingen werden in de jaren dertig immers gedesavoueerd), tussen enerzijds het decadent-modernistisch formalisme en anderzijds het simplistisch primitivisme. Zo was de asmovski Roslawets in de ogen van een rapmovski ‘het rotte produkt van de burgerlijke maatschappij’ en een exponent van ‘kleinburgerlijke reactie achter linkse kretologie’, terwijl voor bij voorbeeld de asmovski Sjebalin een rapmovski-student er

een was ‘die met drie of vier maten klunzige melodie komt aanzetten, waarna de discussie begint of deze drie of vier klunzige maten de ervaringen van het proletariaat tijdens het Kronsjtadt-oproer weergeven’ (Boris Schwarz, *Music and musical life in Soviet Russia 1917-1970*). Na een jarenlange ideologische strijd, gevoed door wederzijdse verdachtmakingen, beschuldigingen en verkettering, verkeerde pluriformiteit toch nog in de suprematie van de anti-modernistische en anti-westerse rapmovski's. Maar die suprematie was slechts van korte duur. Na drie jaar, in 1932, ontbond het centrale comité van de Partij alle proletarische organisaties op het gebied van de kunst. Het was hetzelfde jaar waarin Sjostakowitsj zijn opera *Lady Macbeth van Mtensk* voltooide, cause célèbre in de geschiedenis van de culturele repressie.

Het belangrijkste deel van de geschiedenis van de Russische muziek tussen 1910 en 1930 was tot voor kort nagenoeg ongeschreven; het is het deel dat alleen uit de geschreven en gedrukte noten gekend kan worden. Het boek dat hierin verandering heeft gebracht heet *Neue sowjetische Musik der 2oer Jahre* (1980) en werd geschreven door Detlef Gojowy, dezelfde die de Russische projecten in Parijs en Keulen redigeerde. Het is het eerste boek waarin niet het toenmalige muziekleven maar de muziek zelf het belangrijkste onderwerp vormt. De gedetailleerde analyses en stilistische inventarisaties maken het oorspronkelijk als dissertatie opgezette boek niet tot uitgesproken leesbare lectuur, maar behalve de nadelen van de gemiddelde dissertatie vertoont het er ook de voordelen van.

Doordat elke mededeling tot op de komma is gedocumenteerd, is datgene waar het uiteindelijk om gaat, de muziek, toegankelijk geworden. Wat tot nog toe vermoedens waren, gebaseerd op niet of nauwelijks verifieerbare

geschiedschrijvingen van vroegere Sovjet-vorsers, is nu een verzameling controleerbare feiten geworden. Gojowy documenteerde en onderzocht het werk van een kleine vijftig componisten, en zijn bevindingen, neergelegd in hoofdstukken en paragrafen met veelzeggende titels als tooncomplextechniek, twaalftoon- en reekstechniek, machinemuziek en modelmuziek, laten er geen twijfel aan bestaan dat de nieuwe muziek niet alleen in Parijs en Wenen is uitgevonden.

In de inleiding van zijn boek constateert de auteur dat ondanks de zogenaamde rehabilitatie van schrijvers en componisten ten tijde van de afschaffing van de persoonsverering van Stalin, ‘de stoutmoedigste van de voormalige Russische modernisten verder werden geboycot en vergeten’. Aan Gojowy de vraag of er inmiddels sprake is van een zekere kentering?

Gojowy: ‘De periode van doodzwijgen strekte zich uit van 1930 tot de late jaren zestig. In de hele muziekliteratuur, van het Lexicon van Sovjet-componisten tot het Muziek-encyclopedisch Woordenboek, was bij voorbeeld de naam Roslawets taboe. *Als* hij al genoemd werd, dan ging dat met beledigingen gepaard. Maar in de nieuwste encyclopedie staat weer een klein artikeltje. Heel objectief, ja.

Wat ook zo'n merkwaardige paradox is: de muziekwetenschap kan zich langzamerhand weer enigszins veroorloven om objectief over componisten uit de jaren twintig te schrijven, maar dat betekent nog niet dat de bijbehorende muziek weer uitgevoerd kan worden. Dat geldt niet alleen voor Roslawets, maar ook voor Desjewov en het Skrjabin-museum. Je kunt wèl beschrijvingen lezen van de muziek die in het museum gemaakt is, maar het lukt je niet om de bandopnamen ervan voor uitvoering vrij te krijgen. Eventueel nog wel voor besloten uitvoeringen binnen de componistenbond, maar niet voor openbare presentatie.

Lourié wordt nog steeds niet vermeld in de encyclopedie. Toen we vorig jaar in Keulen muziek van hem hebben uitgevoerd, heeft Chrennikov op het componistencongres kort daarna geweldig gescholden dat “ons land door zulke heren als Lourié wordt vertegenwoordigd”. Het ging notabene om in Rusland gecomponeerde en ooit in Rusland uitgegeven muziek. Het feit dat zo'n naam in het westen aandacht krijgt en met de Sovjet-Unie in verband wordt gebracht, kon in 1979, dertien jaar na de dood van Lourié en zesenvijftig jaar na zijn emigratie, nog uiterst geprikkelde reacties oproepen.’

- *Het verbaasde me dat Sjostakowitsj in* Testimony *met geen woord rept over componisten als Roslawets, Lourié en Protopopov*.

‘Dat is me ook opgevallen. Het kan natuurlijk ook aan Wolkov liggen. Wolkov heeft gevraagd en Sjostakowitsj geantwoord. Maar, inderdaad, als Sjostakowitsj pertinent iets over Roslawets en de zijnen had willen zeggen, had hij dat natuurlijk gedaan. Het is ook mogelijk dat de jonge Sjostakowitsj geen toegang had tot de kringen van Roslawets en Lourié. Die bevonden zich aan de periferie van de officiële cultuur en behoorden zeker niet tot de conservatorium-cultuur die in de getuigenis van Sjostakowitsj zo'n belangrijke rol speelt. Toch vraag ik me af of hij Lourié niet gekend heeft, of hij misschien zelfs niet diens invloed heeft ondergaan.’

- *Ik denk dat ik niet de enige ben die altijd heeft gedacht dat wie iets aan de weet wil komen over de Russische muziek uit de periode 1910-1930 in de eerste plaats op de Sovjet-Unie zelf is aangewezen. Nu blijkt opeens het tegendeel het geval te zijn*.

‘In principe lag al het materiaal, voor zover gedrukt en uitgegeven, in Westeuropese bibliotheken voor het grijpen. Doordat Universal Edition in 1927 een samenwerkingscontract met de staatsuitgeverij van de Sovjet-Unie

heeft gesloten, is nagenoeg het complete fonds van nieuwe Russische muziek in de vorm van presentexemplaren in Duitse bibliotheken terechtgekomen. Dat was bekend maar vergeten. In de kunst kunnen periodes zo maar vergeten worden, niet alleen door cultuurpolitieke onderdrukking, zoals in de Sovjet-Unie, maar ook doordat een nieuwe generatie niet meer geïnteresseerd hoeft te zijn in het doel dat een voorgaande generatie nastreefde. Zo is het in Duitsland gegaan. Uit de *Musikblätter des Anbruch* die Universal in de jaren twintig uitgaf, blijkt dat men zich in Duitsland en Wenen wel degelijk bezighield met de eigentijdse Russische muziek. Er was veel bekend, maar door de ontwikkeling in de jaren dertig - niet alleen de muzikale, maar ook de politieke ontwikkeling - is de herinnering eraan verloren gegaan. Zelfs de componisten die later naar het Westen emigreerden, zijn vergeten. Lourié, Golysjev, Wyschnegradsky, Obouchov: het waren kroongetuigen van de bolsjewistische epoche en ze waren benaderbaar. Maar niemand zocht contact met hen, niemand was geïnteresseerd.'

Alle optimisme van Gojowy ten spijt ('Roslawets *is* al ontdekt') is, naar gevreesd met worden, de *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* gedoemd vooralsnog een marginale rol in het officiële muziekleven te vervullen. Dit ter geruststelling van de zich *Zurnalist* noemende scribent van de *Sovjetskaja Moezyka* wiens artikel 'Ze rennen om te redden en stelen ook nog' duidelijk illustreert hoe officiële desinteresse nog steeds in vijandigheid kan verkeren: 'Wie zijn nu die musici die jaren, tientallen jaren op de erkende "maîtres" van de Nieuwe Weense School vooruitliepen en op andere systemen, zelfs op die van de huidige avantgardisten anticipeerden? Gojowy somt hun namen op: Arthur Lourié, Jefim Golysjev, Nikolai Roslawets, Sergej Protopopov, Josef Schillinger, Arseni Avraämov; hij gooit ze allemaal

op een hoop, zonder erop te letten “wie wie is” van degenen die hij ontdekte. Componist of theoreticus, onbegaafde grafomaan en emigrant, of overtuigde, hoewel in de dwalingen van zijn tijd verstrikte Sovjet-componist. Voor Gojowy is alleen de sensatie van belang: Rusland - het geboorteland... van het avantgardisme...’

Men is geneigd te denken dat de bibliotheek van het Moskouse conservatorium Gojowy liever zag gaan dan komen.

‘Nee’, zegt Gojowy. ‘Van de kant van de bibliotheken heb ik nauwelijks tegenwerking ondervonden. De bibliotheken vormen een eigen, in zich zelf besloten wereld zoals er in de Sovjet-Unie zoveel in zich zelf besloten werelden zijn. Het hele byzantinistische machtssysteem - want het is een rest van de Byzantijnse cultuur - is gebaseerd op het principe van verdeling in kleine eenheden. Er bestaat bij voorbeeld geen algemene boekhandel, nee, je hebt een winkel waar je boeken over scheikunde koopt, een winkel waar je bellettrie koopt, een winkel waar je kunstboeken koopt en een winkel waar je grammatica's koopt. Maar in essentie functioneren bibliotheken in Moskou en Leningrad precies hetzelfde als die in Londen of Parijs, met pasjes, lezerskaarten, leenbewijzen en ga maar door. Als je een microfilm wilt hebben, krijg je een microfilm. Het duurt alleen een halfjaar.

De problemen beginnen pas met materiaal dat niet officieel is uitgegeven. Dat ligt in een archief en om van dat archief gebruik te maken moet je goedkeuring van het ministerie van Cultuur of een andere bevoegde instantie hebben. Die goedkeuring krijg je niet. Of je die nu niet krijgt omdat je dingen van Lourié of Roslawets wilt zien of om principële redenen, dat weet ik niet. Maar elke poging loopt stuk op puur bureaucratische weerstanden. Zo probeer ik al dertien jaar vergeefs om de hand te leggen op de

nalatenschap van Roslawets. Nu ben ik een individuele musicoloog, maar ook uitgeverij Sikorski, de officiële vertegenwoordiger van de Sovjet-muziek in Duitsland, is er niet in geslaagd. Dat is het gevolg van strenge wetten die waarschijnlijk teruggaan tot Peter de Grote.'

- *U heeft dus ook geen gebruik kunnen maken van privé-verzamelingen*?

'Als die er zijn - en die *moeten* er zijn -, dan zouden de beheerders ervan ontzettend bang zijn om er derden, laat staan buitenlanders, toegang toe te verschaffen. Een uitzondering is de oorspronkelijke versie van *Lady Macbeth* van Sjostakowitsj. De weduwe van de componist heeft de partituur in handen van Rostropowitsj gespeeld. Die heeft haar gekopieerd, stemmen laten uitschrijven, uitgevoerd en opgenomen.'

- *Hoewel de in uw boek behandelde muziek in principe bereikbaar is, zou het, om de herontdekking ervan niet te laten verzanden in incidentele projecten, nodig zijn de belangrijkste stukken opnieuw uit te geven*.

'Sikorski heeft een overeenkomst die haar in staat stelt alle Russische muziek te vertegenwoordigen. Maar zo'n contract is voor velerlei uitleg vatbaar. De uitgeverij kan zeggen: alles wat we in handen krijgen kunnen we in principe uitgeven. Maar van Russische zijde kan gezegd worden: ze kunnen alleen verkopen wat we ze geven. Zo worden ongewenste bestellingen geblokkeerd. Als we langs officiële weg een eigentijdse compositie van bij voorbeeld Alfred Schnittke uitgeven of spelen, dan krijgt Chrennikov daar kennis van en Schnittke ondervindt er de onaangename gevolgen van. De cultuurpolitieke leiding in de Sovjet-Unie, Chrennikov en een klein groepje componisten om hem heen, is nu eenmaal in de eerste plaats geïnteresseerd in buitenlandse uitvoeringen van haar eigen muziek. Zo werkt de hiërarchie.'

- *U schrijft in uw boek niet over componisten die conservatieve stijlrichtingen vertegenwoordigen, zoals Glazoenov, Glière, Sjtejnberg en Ippolitov-Iwanov. Maar u schrijft ook niet over de massamuziek en de agitprop uit die periode. Uit gebrek aan materiaal, lees ik tot mijn verwondering. Je zou denken dat ze in Moskou en Leningrad juist trots zijn op dat aspect van de recente muziekgeschiedenis*.

'In de Sovjet-Unie is men nooit op iets eigens trots. Dat is een dwaze paradox in de *Wertung*. Men is tegenwoordig meer geneigd de verdiensten van Schönberg en Webern te erkennen dan die van Roslawets en Lourié. De agitpropmuziek is misschien wel uitgegeven maar niet geëxporteerd. Dat was ook zinloos geweest. Het had vertaald moeten worden en wie had zich ervoor geïnteresseerd? In 1967 heb ik de hand kunnen leggen op wat agitprop van Roslawets, simpele volksliedachtige en marsachtige liederen waarin echt geen grote muzikale ontdekkingen te doen vielen. Net zo interessant als de schlagers uit die tijd. Maar ik geef toe dat ik over te weinig materiaal beschik om een definitief oordeel te geven. Misschien bestaat er hier en daar toch een samenhang tussen de kunstmuziek en de agitprop in die tijd. Er hebben zich ten slotte heel beroemde componisten met het genre bezig gehouden. Sjostakowitsj bij voorbeeld. De grap is natuurlijk dat een heleboel van die Sovjet-smartlappen met een nieuwe tekst in de westerse amusementsmuziek terecht zijn gekomen.'

Gojowy zingt een melodie over de avonden in de omgeving van Moskou, die ik herken als een onderdeel van het basisrepertoire van de Arbeidsvitaminen. Als ik zeg dat die Moskouse avonden meer smart- dan strijdlap zijn, heft Gojowy de Oostduitse versie van een authentieke Russische agitprop-melodie aan. '*Uns're Lieb' der Länder Grenzen überfliegt / Freundschaft siegt, Freundschaft siegt*.' De Nederlandse versie van het lied is, besef ik, in literair opzicht zo

mogelijk nog minder sophisticated: '*Van je hoempa, hoempa, hoempa, tè-de-rè*.'

'Ik geloof dat de geestelijke vader van deze carnavalshit Sjostakowitsj is. In de DDR hebben wij het nog gezongen. Zulke ontleningen worden schaamteloos gedaan, ook omgekeerd. Zo is het volkslied van de DDR aan Peter Kreuder ontleend. *Goodbye Johnny*. Dezelfde melodische initialen. Maar misschien hebben Eisler en Peter Kreuder het wel *allebei* van César Franck gejat. In elk geval mocht *Goodbye Johnny* niet meer in de DDR gespeeld worden.'

- *Zoals bekend werd er in de jaren twintig zeer veel Westeuropese muziek in de Sovjet-Unie geïmporteerd. In een aanhangsel van uw boek heeft u die uitvoeringspraktijk uitvoerig gedocumenteerd. Is er in die tijd alleen van een invloed van West naar Oost sprake of ook van een invloed in omgekeerde richting*?

'Die invloed is ongeveer gelijk nul. En als er al sprake van invloed is, zoals die van Golysjev op Eimert, dan is deze van individuele aard. Maar ook de invloed in omgekeerde richting moet niet overschat worden. Het is waar dat de Russische componisten de aansluiting bij het Westen wilden terugwinnen en dat ze alles wat los en vast was in het Westen hebben uitgenodigd, een situatie die vergelijkbaar is met die van de Warschauer Herfst in het recente verleden. Maar daar staat tegenover dat de avantgardistische muziek die omstreeks het jaar 1915 door Roslawets en Lourié gecomponeerd werd niet beïnvloed kon worden door de muziek die in de jaren twintig uit het Westen werd geïmporteerd en de ontwikkeling in de jaren twintig heeft zijn wortels in de jaren tien. Dat is een autonome Russische ontwikkeling die teruggaat op een zeer eigen, romantische traditie en tot op zekere hoogte misschien op het Franse impressionisme. De autonomie van die ontwikkeling moet niet onderschat worden. De melodische structuren waar Protopopov, Roslawets en Lourié gebruik van maken, lig-

gen in het verlengde van die van Moesorgski en Rimski. Van wat ik in mijn boek tooncomplextechnieken noem kun je voorboden vinden in *Boris Godoenov*. Dat zijn geen Westeuropese invloeden.'

- *Als de wortels van de nieuwe muziek in de jaren twintig al in de jaren tien liggen, waarom heet het boek dan* Neue sowjetische Musik in der 20er Jahre? *Het boek gaat ook over de muziek van de jaren tien*.

'Die muziek is pas in de jaren twintig in de openbaarheid gekomen. Er zijn wel privé-drukken van Roslawets uit vroegere tijd, maar dat zijn uitzonderingen. Zo leven de jaren twintig van de jaren tien. Oorspronkelijk zou de titel van het boek luiden *Die moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, maar om duidelijk te maken dat het om een nieuwe, geactualiseerde versie ging, heb ik de titel veranderd. Maar die nieuwe titel klopt dus wel.'

- *Nogmaals over Oost-West. Wat u in uw boek de lineaire modernen noemt, Sjostakowitsj bij voorbeeld, dat is toch niet zonder Westeuropese stromingen als nieuwe zakelijkheid denkbaar*.

'In mijn boek noem ik in dit verband ook de Groupe des Six en het Franse neoclassicisme. Maar bij Lourié vind je al heel vroeg aanzetten tot lineariteit, bij voorbeeld in zijn *Piano in de kinderkamer* uit 1917. Dat wijst dus niet op de Groupe des Six. Ik ben er overigens nog niet achter in hoeverre Satie van invloed op hem geweest is. Lourié heeft wel een stuk aan hem opgedragen, een parafrase uit 1924 van Bachs aria *Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers*, compleet met een in het Engels gestelde gebruiksaanwijzing voor een pijp.'

Gevraagd naar zijn persoonlijke favorieten onder de tientallen componisten die in zijn boek in tabellen en diagrammen binnenstebuiten worden gekeerd, antwoordt Gojowy dat hij Roslawets lang voor de belangrijkste heeft

gehouden, dat hij diens pianominiaturen een plaats naast die van Schönberg en Webern toekent, maar dat sinds het Paris-Moscou-project Lourié Roslawets van de eerste plaats verdrongen heeft. Hij noemt de onbekendheid van Lourié een 'historisch bedrijfsongeval' en twijfelt niet aan zijn herontdekking. Op de buitenkant van het boek staat het omslag van Louriés *Piano in de kinderkamer*, een beer met een rood hart, en in de laatste zin van de *Schlußbetrachtungen* heet Lourié 'eigenlijk voorbestemd om in de nieuwe muziek van de jaren zestig een rol te spelen'.

Zo ver is het niet gekomen. Lourié stierf in 1966, nagenoeg vergeten, in Princeton, vierenveertig jaar nadat hij, als assistent van Loenatsjarski op dienstreis in Berlijn, besloot zijn retourbiljet ongebruikt te laten. Hij keerde een land de rug toe waarvan het muziekleven steeds verdeelder zou raken. Het feit dat de eerste grote, officiële muziekpolitieke aanval gericht was op de uitgesproken anti-romantische opera *Lady Macbeth* van Sjostakowitsj roept de vraag op of anti-romantiek misschien niet in een nog kwadere reuk stond dan de post-romantiek (vergelijk Schönberg in Wenen) van Roslawets.

Gojowy: 'Op verschillende momenten zijn er verschillende vormen van muziek aangevallen. Op een of andere manier heeft dat ook te maken met de dienstdoende functionarissen in de hiërarchie. In de jaren twintig werd Roslawets aangevallen, in de jaren dertig en veertig Sjostakowitsj. Achter die aanvallen stond sowieso geen filosofie. De hiërarchie werkt nu eenmaal niet rationeel.'

- *U schrijft dat de enige pogingen om muziek marxistisch te duiden paradoxalerwijs niet door de vertegenwoordigers van de officiële esthetiek werden ondernomen, maar, in de jaren twintig, door de voorvechters van de eigentijdse muziek, Sabanejev, Roslawets*.

'De officiële esthetiek was puur utilitaristisch. Een esthe-

tiek waarin de positie van de kunstenaar tot die van een lijfeigene was gereduceerd.'

- *Kunnen de pogingen van Roslawets en verwante componisten om de muziek marxistisch te duiden niet het resultaat van een behoefte aan zelfrechtvaardiging zijn geweest*?

'Het ligt voor de hand om dat te zeggen. Sabanejev is later ook geëmigreerd. Daar staat tegenover dat Roslawets *niet* geëmigreerd is, wat hij, als hij gewild had, ook gekund had. Ik geloof dat Roslawets werkelijk een overtuigd marxist was. Te meer omdat hij zich in de jaren twintig nog best zonder valse voorwendsels kon redden. Vergeet niet dat de revolutie nog maar een paar jaar oud was, dat er nog van alles uit kon ontstaan. Pas de volgende generatie kon vaststellen wat er van de revolutionaire roes geworden was. Díe generatie componeerde de tekst van kranteadvertenties, berichten over weggelopen honden, en bepaalde haar houding tegenover de banaliteit en de gewelddadigheid van het leven. Uit haar muziek spreekt een heel andere levenservaring dan uit de muziek van Lourié of de gedichten van Blok. De eerste generatie geloofde in de revolutie, de tweede zag wat ervan geworden was.'

- *Mosolov die* Toerkmenistaanse nachten *ging componeren*.

'Dat hele folkloristische veldwerk was een vorm van emigratie. In Moskou stond vanaf 1929 het hele muziekleven ondere controle en alles wat niet vierkwartsmaat, mars, majeur of mineur was, werd onderdrukt. De vertegenwoordigers van de nieuwe muziek werden werkloos, stonden onder wat je *Berufsverbot* zou kunnen noemen. Geen mogelijkheid tot publiceren en geen mogelijkheid om concerten te organiseren. Er was weinig andere keus dan muzikale ontwikkelingswerker te worden. Knipper, Roslawets en ga maar door. En ze werden er hoog voor gedecoreerd.

Als er geen onderdrukking was geweest, hadden wer-

ken als *Lady Macbeth* en *De Neus* van Sjostakowitsj en de *Formes en l'air* van Lourié kunnen voortbestaan in een zich normaal ontwikkelende muziekgeschiedenis en was het beeld van die geschiedenis rijker geweest. Het had niet kunnen lijken alsof Schönberg als enige het twaalftoonsysteem heeft bedacht, men had eenvoudig geweten dat er in de Sovjet-Unie, als resultaat van een boven-individueel ontwikkelingsproces, iets vergelijkbaars was ontstaan. Naast Bergs *Lulu* had, volkomen gelijkwaardig, *Lady Macbeth* gestaan. De twee grote pendanten van *Don Giovanni*. Met haar waanzinnige cultuurpolitiek heeft de Sovjet-Unie zich zelf uit de gelederen van de muzieknaties gemanoeuvreerd en zich zelf tot provincialisme verdoemd. Als de Russische muziek de weg had kunnen vervolgen die ze rond 1914 insloeg, had de Sovjet-Unie nu een leidende positie in de nieuwe muziek gehad.'

(1979, 1980)

Twee Sjostakowitsjen

Wie zich op de hoogte wil stellen van de geschiedenis van de muziek en het muziekleven in de Sovjet-Unie komt voor problemen te staan. Niet dat er geen boeken over het onderwerp zijn geschreven, integendeel. Tientallen en nog eens tientallen. Nee, de moeilijkheid is: hoe deze boeken op hun juiste waarde te schatten? Om te beginnen zijn er officieel goedgekeurde Sovjet-publikaties, lectuur die van alles onthult, behalve wat er nu *precies* omging en -gaat in het muziekmakende deel van de USSR. Doorgaans zijn dergelijke publikaties gelukkig makkelijk te herkennen, vooral als ze van wat minder recente datum zijn. Auteursnaam, papiersoort en illustraties vormen een eerste indicatie, en als er, zoals in *Die sowjetische Musik im Aufstieg* (1952), in regel vijf al iets staat in de geest van 'des Beschlusses des ZK der KPdSU (B)', dan mag men er gevoeglijk van uitgaan dat het vervolg zal aantonen dat - om met Sjostakowitsj te spreken - de olifant van Russische oorsprong is. Het prettige van deze boeken is dat ze schaamteloos voor hun onbetrouwbaarheid uitkomen. Lezen we een beschrijving van een symfonie waarvan de auteur geïntroduceerd wordt als lid van het presidium van het organiserende comité van de Componistenbond, voorzitter van het presidium van de muzikale vorming van de Sovjet-Unie, laureaat van de Russische federatie en lid van de Partij, dan stellen we vanzelf in die beschrijving evenveel vertrouwen als in de wervende teksten van een impresario. En lezen we in de inleiding van Moisenko's *Realist music* (1949) dat het een westers misverstand is dat de Sovjet-muziek onder staatscontrole staat, aangezien de staat 'het Sovjet-volk zelf is', dan houdt men de rest van het boek wel voor gezien.

Nee, niet de officiële Sovjet-literatuur geeft problemen maar de westerse literatuur. Want op welke gronden kunnen we onderscheid maken tussen literatuur die het resultaat is van onafhankelijk onderzoek en literatuur waaraan een rancuneuze drijfveer niet te ontzeggen valt. Tot de laatste categorie behoren vooral produkten uit de jaren vijftig, geschreven door emigranten. Nu hebben emigranten recht op wrok, maar als bij voorbeeld Joeri Jelagin in zijn *Taming of the arts* (1951) suggereert dat zijn ex-kameraad Kirkor na arrestatie door de OGPOE geliquideerd is, terwijl de Duitse musicoloog Prieberg (*Musik in der Sowjetunion*, 1965) achttien jaar later in Moskou getuige is van Kirkors vierenvijftigste verjaardag, dan wordt de geschiedenis - al is het maar in detail - erger gemaakt dan zij is. En er *is* geen reden om haar erger te maken, want het *kon* nauwelijks erger. Dat is de enige conclusie die men na lezing van *Testimony*, Sjostakowitsj' postuum gepubliceerde memoires (‘memoires over andere mensen’), kan trekken.

Dat het boek in Amerika is verschenen en bezorgd is door een verse emigrant, zal officiële woordvoerders in de Sovjet-Unie doen spreken van valse beschuldigingen, laster en leugens, zelfs waar het boek feiten aan het licht brengt uit een periode die ook in Moskou al lang niet meer te boek staat als de meest geslaagde in de geschiedenis van het marxisme-leninisme. Het loutere feit dat Sjostakowitsj niets te winnen of te verliezen had bij zijn onthullingen maakt de geloofwaardigheid van zijn ooggetuigenverslag op voorhand groter dan onverschillig welke emigrantenpublikatie. Postume publikatie was van meet af aan de voorwaarde waaronder hij aan Solomon Volkov zijn levensverhaal vertelde.

Er is trouwens meer dat voor Sjostakowitsj' geloofwaardigheid pleit (al zou ik het liever ongenoemd laten

omdat het onderzoek naar het waarheidsgehalte van getuigenissen van slachtoffers iets cynisch, bijna sinisters heeft, te meer omdat het om een of andere reden alleen bij ontluisterende getuigenissen over China en Rusland een vereiste lijkt te zijn): hoe bitter, gedesillusioneerd en wanhopig - maar nooit pathetisch - Sjostakowitsj' relaas ook mag zijn, zijn aanvallen zijn steeds gericht op een geperverteerd systeem - het stalinisme en zijn naweeën -, nooit op de socialistische ideologie die er in naam aan ten grondslag ligt. Dus geen kwaad woord over Lenin, en al dacht hij niet graag terug aan het begin van de jaren twintig (iedereen deed later alsof hij de armoede en honger van weleer vergeten was: 'geheugenverlies door ondervoeding'), verder geen kwaad woord over de Oktoberrevolutie.

Sjostakowitsj kwam uit een familie die, naar zijn eigen zeggen, heel wat progressiever was dan die van Prokofjev en zeker dan die van Stravinsky. Zijn ouders behoorden tot de intelligentsia en sympathiseerden met de *Narodnitsjestwo*, een radicale, anti-autocratische beweging die een geleidelijke ontwikkeling naar het socialisme voorstond. In zijn opvattingen over kunst sluit Sjostakowitsj aan op het populisme en het realisme van De Vijf, vooral zoals die belichaamd worden in het werk van zijn favoriete componist Moesorgski. In zijn memoires neemt hij een expliciet anti-elitair standpunt in en noemt hij de opgave van zijn kunstenaarschap steeds 'te schrijven over en voor de meerderheid van het volk', muziek te componeren die een 'actieve kracht is'. Dienstbaarheid zonder knechtschap beschouwt hij als criterium voor de geldigheid van zijn werk; van Meyerhold leerde hij dat een onverdeeld succes gelijk staat aan een complete mislukking.

Dat zijn memoires alleen in het Westen gepubliceerd zouden kunnen worden moet Sjostakowitsj als een cynische speling van het lot beschouwd hebben. Sjostakowitsj

was xenofoob en sinds de tijd dat het Westen de ogen voor de Goelag probeerde te sluiten was hij het avondland en de nieuwe wereld op zijn zachtst gezegd vijandig gezind. Zijn aanval op de westerse 'humanisten' is doortrokken van een verbeten sarcasme; op André Malraux, die de aanleg van het Witte-Zeekanaal (een onderneming die honderdduizenden slachtoffers eiste) bewierookte; op Lion Feuchtwanger, wiens *Moskou 1937* bij Stalin dermate in de smaak viel dat de Leider en Leraar in groten getale een vertaling van het geschrift liet verschijnen; op Shaw die, teruggekeerd uit de Sovjet-Unie, zei nog nooit zo goed te hebben gegeten als in Moskou; kortom, op al die humanisten die logen alsof het gedrukt stond en 'geen donder geven om ons, onze levens, eer en waardigheid'.

Maar ook het *bezorgde* Westen wekte de wrevel van de componist. In 1949, een jaar nadat hij samen met onder anderen Prokofjev, Chatsjatoerjan en Mjaskovski door het Centraal Comité van de Partij als formalistische, anti-volkse en dus perverse en antidemocratische componist aan de kant was gezet, werd Sjostakowitsj op last van Stalin naar een Congres voor de Wereldvrede in New York gestuurd. Hij herinnert zich hoe hij bij die gelegenheid ten prooi viel aan de 'typisch westerse journalist', 'onontwikkeld, onaangenaam en door en door cynisch', die hem er vergeefs toe trachtte over te halen 'gedurfde' antwoorden te geven. De totale afwezigheid van werkelijke compassie en begrip voor de netelige situatie waarin de componist zich bevond, en de uitnodiging 'om mijn leven te wagen (...) ter bevrediging van de oppervlakkige nieuwsgierigheid van iemand die geen donder om me geeft', bevestigden hem alleen maar in zijn wantrouwen tegen het Westen. De vragen die hem in Amerika gesteld werden hadden dezelfde teneur als de vragen waarmee in de Sovjet-Unie de schrijvers Zosjenko en Anna Achmatova na hun af-

gedwongen auto-da-fe in verlegenheid werden gebracht: ‘Hoe voelt het om in uw gezicht gespuugd te zijn? Vindt u het lekker?’

Sjostakowitsj schrijft in zijn *Testimony* dat hetzelfde Westen dat hem in 1949 in het nauw bracht, het hem ook in de oorlog al zo moeilijk had gemaakt. Het gigantische succes van zijn Zevende symfonie uit 1941 (hij noemt het zelf een requiem) beangstigde hem in hoge mate en maakte hem van meet af aan beducht voor repercussies. Hij was een symbool geworden; zijn populariteit bij de geallieerden was zo groot dat *Time* hem, met brandweerhelm op het hoofd, op het omslag afdrukte. De Amerikaanse radiopremière van de symfonie, gedirigeerd door de, zoals nu blijkt, door Sjostakowitsj zeer gehate ‘sadist’ Toscanini, werd door miljoenen, ja zelfs door Stravinsky beluisterd. En toen Wendell Willkie, kandidaat voor het presidentschap, tijdens een bezoek aan Moskou werd gevraagd naar een door de geallieerden te vormen tweede front antwoordde hij: ‘Sjostakowitsj is een groot componist.’

Volgens Sjostakowitsj lag de wortel van alle kwaad dat hem in 1948 door de partij berokkend zou worden in Stalins ergernis over het feit dat de componist in het licht van *zijn* schijnwerpers was gaan staan. Bovendien zette het succes van de Zevende (en ook van de Achtste) symfonie het mes op de keel van Chrennikov en consorten, wat voor de apparattsjiki aanleiding was in het bijzonder de Achtste van contrarevolutionaire, anti-Sovjet-tendensen te betichten. (De aartscarrièrist en slippendrager van Stalin, Chrennikov, een rancuneuze componist van middelmatig talent, werd in 1948, na de campagne tegen het ‘formalisme’, door Stalin tot hoofd van de Componistenbond benoemd, een functie die hij tot de dag van vandaag bekleedt.) Voor de lakeien van Stalin was de verslapte greep op het artistieke klimaat in de oorlog toch al een bron van er-

gernis. Daar komt nog bij (Sjostakowitsj laat het ongenoemd) dat het Russische bondgenootschap met de Verenigde Staten en Engeland aantoonbare gevolgen voor de Sovjet-cultuur had. Zo verscheen er in 1945 een aantal boeken over contemporaine Franse, Engelse en Amerikaanse muziek en speelde een Russisch orkest zelfs een eigentijds Amerikaans programma met muziek van onder anderen Barber, Gershwin, Roy Harris en Riegger.

De druppel die, wat Sjostakowitsj betreft, de emmer bij Stalin deed overlopen en De Grote Tuinman in toorn deed ontvlammen, was 's componisten nalatigheid om in zijn Negende symfonie ‘met viervoudig hout, koor en solisten’ De Grote Spoorwegingenieur heil toe te roepen. Rabinowitsj, een van Sjostakowitsj' Sovjet-biografen, herinnerde zich in 1959 hoe verbaasd hij was toen hij de symfonie voor het eerst hoorde: ‘Zij schilderde niet de machtige vlucht des geestes van miljoenen mensen in de dagen van de grote triomf. Ons werd een symfonie-*scherzo* voorgezet, een grap bijna, om niet te zeggen, een *sinfonietta*!’ Van Stalin wordt hier uiteraard niet meer gesproken; een jaar eerder had de Partij (overigens op halfslachtige wijze) correcties op de resolutie van 1948 aangebracht.

Een opera van Moeradeli, die zo ongelukkig was een door Stalin gehate partijleider tot held van zijn muzikale drama te maken, diende als lont in het kruitvat van het formalisme. In januari van het jaar 1948 werden tijdens een driedaagse zitting van het Centraal Comité van de Partij Sjostakowitsj en andere ‘formalisten’ hardhandig op de vingers getikt. De rest van het verhaal is bekend en wie de protocollen van die zitting erop na wil lezen kan voor een selectie eruit terecht in Alexander Werths *Musical Uproar in Moscow* (1949).

‘“Verwording”, “volksvreemdheid”, “subjectivisme”, “atonale wanklanken” waren de dingen waarom

men de uitvoeringen van werken van Sjostakowitsj en Prokofjev verbood en de oorlog, tot vernietiging toe, verklaarde aan allen die zich voor hetzelfde inzetten. En de veldtocht werd (...) in naam van het volk gehouden, in de naam van miljoenen arbeidzame mensen die de l'art-pour-l'art-spelletjes van een groepje intellectuele snobs begrijpen.' Lees voor Sjostakowitsj: Hindemith en voor Prokofjev: Berg, en het resultaat is de treffende karakteristiek die H.H. Stuckenschmidt in 1948 van het muziekleven in nazi-Duitsland gaf.

De campagne tegen het formalisme in 1948 was niet de eerste maar de tweede officiële verkettering van Sjostakowitsj. Twaalf jaar eerder, op het hoogtepunt van de stalinistische terreur, was de componist vanwege zijn 'pathologische', 'pervers-naturalistische' opera *Lady Macbeth* slachtoffer geworden van een vernietigend artikel in de *Pravda*, waarvan de ongekend platvloerse en demagogische teneur vèrstrekkende consequenties voor de toch al repressieve cultuurpolitiek had. Het was het begin van een systematische kruistocht tegen het modernisme. Sjostakowitsj werd publiekelijk tot volksvijand verklaard, het schervengericht deed hem zelfs zelfmoord overwegen.

Vanaf dat ogenblik tot aan zijn dood heeft de componist het gevoel gehad in een gevangenis te leven. De enige keus die hij had was ervan te maken wat ervan te maken viel. Vanuit deze strategie moet zijn verhouding tot het gezag verklaard worden. Die verhouding was gecompliceerd en op het eerste gezicht vol tegenstrijdigheden. Sjostakowitsj was geen dissident, eerder antidissident. (Solzjenitsyn noemt hij een 'heiland' en een 'licht' en daar kon niets goeds van komen; Sacharov noemt hij een 'humanist' die eerst een wapen uitvindt en dat tirannen ter hand stelt, om daarna 'achterbakse brochures' te schrijven). Maar Sjostakowitsj was evenmin een lakei. Hij was een lastpak en een

hulpeloze gedoger ineen, een nooit ècht te corrumperen schipperaar die zich pas in de late jaren zestig als deel van het officiële systeem is gaan beschouwen. Zijn Dertiende symfonie (1962) was het laatste werk dat een scherp conflict tussen componist en machthebbers wist uit te lokken.

Goed beschouwd zou men sinds 1936 van *twee* Sjostakowitsjen kunnen spreken. Aan de ene kant is daar de Sjostakowitsj die in 1949 in New York een ideologisch credo uitsprak dat zo uit de pen van Chrennikov had kunnen vloeien (wat misschien ook wel het geval was); die in 1962 in Edinburgh verklaarde dat hij hoopte steeds kritisch gevolgd te blijven worden 'want de kritiek heeft tenslotte steeds tot doel mij te helpen'; die, kortom, in binnen- en buitenland tientallen even nietszeggende als gezagsgetrouwe uitspraken deed waaraan - een vermoeden dat door de memoires wordt bevestigd - geen enkele waarde gehecht hoeft te worden. Het is dezelfde Sjostakowitsj die na de campagne van 1948 muziek schreef voor *De val van Berlijn*, een cinematografische bijdrage aan de Stalin-verering, en vervolgens hiervoor met een van zijn vele Stalin-prijzen onderscheiden werd.

Maar aan de andere kant is daar de Sjostakowitsj die een, uiteraard nooit gespeelde of uitgegeven, satire op de campagne van 1948 componeerde en in dezelfde (antisemitische) tijd aan een liederencyclus op joodse poëzie werkte. Het is, hoe vreemd dat ook mag klinken, dezelfde Sjostakowitsj die een jaar na het gewraakte *Pravda*-artikel het publiek van Leningrad, letterlijk, tot tranen toe bewoog met zijn Vijfde symfonie. In het laatste deel ervan wordt een thema geciteerd uit een eerder gecomponeerd lied op tekst van Poesjkin: 'En de twijfels verdwijnen/Uit mijn gepijnigde ziel/Wanneer een nieuwe en klaardere dag/Visioenen brengt van puur goud.'

De première van de symfonie viel samen met het hoogtepunt van de massaterreur.

Sjostakowitsj' positie kan alleen begrepen worden tegen de achtergrond van Stalins politiek, waarin, zoals Billington in zijn cultuurgeschiedenis van Rusland (*The icon and the axe*) opmerkt, ‘alle creatieve denkers die in bijna alle vroegere tirannieën bestaande, laatste toevlucht van menselijke integriteit ontzegd werd: de vrijheid om te zwijgen’.

‘Ik kan mijn gedrag niet bijzonder heroïsch noemen’, betekent Sjostakowitsj, maar hij zegt ook: ‘Ik heb nooit geprobeerd de autoriteiten met mijn muziek te vleien. En ik heb nooit een “affaire” met ze gehad.’ Er was, met andere woorden, een officiële Sjostakowitsj, componist die zonder hartstocht zijn huiswerk maakte omdat hij anders van school werd gestuurd, en er was een authentieke Sjostakowitsj, componist van muziek die nu eens wel en dan weer niet bij het gezag in goede aarde viel. De authentieke Sjostakowitsj schreef muziek die bepaald is door de spanning tussen afstandelijk individualisme en sociale betrokkenheid, hoewel zij soms ook de indruk wekt resultaat te zijn van een geforceerde poging tot verzoening van plichtsbesef met een tegengestelde innerlijke gerichtheid. Op den duur zijn die geforceerde pogingen natuurlijke pogingen geworden, zodat uiteindelijk de officiële en authentieke componist zijn samengevallen.

Solomon Volkov herkent in de componist de traditionele Russische *joerodiwy*: de dwaas, de nar die het kwaad ontmaskert, die de morele gedragscode aanvalt maar streng voor zichzelf is; hij heeft binnen zekere grenzen het recht op kritiek en excentriciteit. De oude *joerodiwy* kon de tsaar de waarheid vertellen. De moderne *joerodiwy* kon Stalin tarten en vervolgens door de dictator met de hoogste eerbewijzen onderscheiden worden.

De twintigste-eeuwse *joerodiwy* is volgens Volkov vóór alles een spotter, een satiricus. Dat geldt voor Sjostakowitsj' grote vriend en voorbeeld, de schrijver Zosjenko en

het geldt voor Sjostakowitsj zelf. Sjostakowitsj' talent voor spot en satire was geworteld in een fundamenteel ironische levenshouding: ‘De dingen die je te veel liefhebt gaan ten onder. Je moet alles met ironie behandelen, vooral de dingen die je dierbaar zijn.’ De ironische, satirische en sarcastische Sjostakowitsj leren we het best kennen in zijn vroege ‘modernistische’ muziek en in zijn memoires. Die memoires zijn geschreven door een ontgoochelde man die terugkeek op een ongelukkig, grauw en somber leven. De toon van zijn relaas is op de treurigste momenten van een door ironie getemperd cynisme, op zijn vrolijkste momenten van een Gogoljaanse van-de-pot-geruktheid. Zoals *De neus* van Kowaljov met een heel boek op de loop gaat, zo sleurt tijdens de herdenking van een invloedrijke kunstcriticus de vrouw van de ceremoniemeester ons mee om ons, vele alinea's en een dodelijk uitstapje in de Newa later, postuum bij het verheven gebeuren weer af te zetten.

Het is de meedogenloosheid van zijn ironie die Sjostakowitsj' getuigenis overtuigend maakt en de lezer in staat stelt zich een wereld voor te stellen waarin bekrompenheid een deugd is; waarin rancune de beste garantie voor een voorspoedige carrière is; waarin niemand iemand vertrouwt en waarin de verraders en de verradenen van toen, nu wel eens een beleefde buiging voor elkaar willen maken; waarin Glières *De rode papaver, De rode bloem* heet vanaf het moment dat de papaver in China geen revolutionair symbool maar de grondstof voor opium blijkt te zijn; waarin tijdens de Gouden Tijd van de Folklore blinde, Oekraïense volksmuzikanten bij tientallen, zo niet honderdtallen de kogel krijgen en de hooggeprezen volkskunst evenveel met volkskunst te maken heeft ‘als een wandelstok met een kerstboom’; waarin plagiaat eerder regel dan uitzondering is; waarin duizenden liederen ter meerdere eer en glorie van de Leider en Leraar reden geven om van een

nieuw *genre* te spreken (kwantiteit die in kwaliteit omslaat!); waarin met een *judenfreie* uitvoering van *Die Walküre* het Duits-Russische niet-aanvalsverdrag zijn culturele bekroning krijgt en waarin componisten er trots op zijn als ze in aanwezigheid van de heerser in hun broek hebben gepist.

Het is de bizarre wereld van het stalinisme. Sjostakowitsj' *Testimony* is een boek waar je vaak verschrikkelijk om zou kunnen lachen, als het niet eigenlijk om te huilen was.

(1979)

Verantwoording

De inhoud van dit boek bestaat uit meer of minder grondig bewerkte versies van oorspronkelijk tussen 1976 en 1983 in *Vrij Nederland* verschenen artikelen.

'Een Weense school in Rusland' is samengesteld uit twee artikelen (VN 27.1.1979 en VN 22.3.1980). 'Hersenschim en blinde vlek' is gebaseerd op een interview met Rudolf Escher in *Vrij Nederland* (1976) en een veel uitgebreidere versie hiervan in *Key Notes* 5 (1977/1), zonder de som van beide te zijn. Het laatste geldt ook voor 'Een memento mori voor de romantiek' waaraan een artikel in *Vrij Nederland* (1979) en de tekst van het NOS-televisieprogramma *La lugubre gondola* (1982) ten grondslag liggen.

De artikelen 'Het geloof in het onvermijdelijke', 'Twee Sjostakowitsjen' en 'De geschiedenis van een gemiste kans' zijn oorspronkelijk boekbesprekingen van resp. Hans en Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A chronicle of his life and work*, New York 1979; van *Testimony*. The memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov, New York 1979; en van P. Suidman (samensteller), *Pianola's*, Baarn 1981. Het laatste van deze artikelen overlapt gedeeltelijk het hoofdstuk '1917 - *Les noces* (*Swadebka*)' in *Het apollinisch uurwerk. Over Stravinsky* (De Bezige Bij 1983) van Louis Andriessen en Elmer Schönberger.